1

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

Inventario libri
n. 41360

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografici

Sommario

Disegni di Amedeo Mellone

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile:* Giuseppe Sala - *Redattore capo:* Nino Ghelli - *Segretario di Redazione:* Guido Cincotti - *Comitato di Redazione:* Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana:* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

Le attuali concezioni estetiche nei loro rapporti col cinema

1.

Nella conclusione del volume *Storia delle teoriche del cinema*, Guido Aristarco riconosce esplicitamente che « il contributo italiano alla cultura cinematografica consiste nell'avere noi tra i primi inserito il film nei problemi dell'arte, e quindi in quello dell'unità dell'arte » (p. 223), ed avverte che « ammessa l'unità dell'arte, si tratta di vedere quale estetica sia quella veramente valida » (p. 224). Si tratta di una constatazione e di una formulazione assolutamente esatte: sia perchè è senz'altro da riconoscere che solo il contatto delle teoriche del cinema con le estetiche filosofiche sorte in Italia in questi ultimi decenni ha permesso la considerazione del cinema su di un piano veramente artistico, e cioè estetico; sia perchè il problema essenziale verte sulla validità della estetica, cioè sui fondamenti teoretici, e quindi necessariamente filosofici, onde si legittima una dottrina estetica. Non sembra infatti possibile la estetica se non come disciplina filosofica, in quanto « soltanto in una visione totale, che inquadri l'arte e la bellezza nel complesso delle attività dello spirito, e ne indichi esattamente le relazioni e la relativa autonomia, la considerazione estetica si libera dalla contingenza delle impressioni frammentarie e assurge alla dignità di scienza. Soltanto nella filosofia la riflessione sull'arte diventa scienza » [1].

Appare peraltro strano che l'Aristarco, continuando nel suo discorso, pur riconoscendo che il problema della unità dell'arte implica quello della validità della estetica, affermi che esso è *latente* nella cultura contemporanea, « divisa com'è in due fronti distinti e contrastanti: quello della filosofia idealistica e quello del materialismo dialettico » (p. 224). Non soltanto infatti ci sembra che sia l'una che l'altra filosofia abbiano *esplicitamente* formulato una estetica, ed abbiano anzi cercato di renderne *espliciti* i motivi e chiare le formulazioni; ma ci pare ancheh che egli, vedendo divisa la estetica contemporanea in soli

---

1 L. Stefanini, *Estetica*, Roma, ed. Studium, s. d., p. 6.

Inventario Libri
n. 41360

due fronti, deliberatamente ignori un'altra posizione, quella che, pur riuscendo a prospettarsi in atteggiamenti diversi, trova il suo orientamento nella formulazione Cristiana. Con il che non si intende affermare che vi è una estetica idealistica, una estetica marxista ed una estetica cristiana, se non nel senso di una constatazione di posizioni che fenomenologicamente si presentano caratterizzate secondo determinate prospettive: poichè, dal punto di vista teoretico, non è possibile parlare se non *della Estetica,* in quanto disciplina filosòfica che *da sé* deve giustificare il proprio fondamento ed i propri procedimenti. Ciò significa chiedere se sia piú legittima, piú valida, l'una oppure l'altra posizione, ossia ricercare la natura della estetica in quanto disciplina che deve chiarire il fatto della bellezza e dell'arte, e giustificarne la spiegazione. Per questo sembra anche strano che l'Aristarco, riportando alcune pagine del Barbaro, ammetta la possibilità di una composizione delle due opposte tendenze estetiche, dell'idealismo e del marxismo, composizione che dovrebbe realizzarsi anche nella fusione dei metodi. Ove si consideri che la estetica idealistica è indubbiamente una estetica della forma, che pretende del tutto ignorare il contenuto, e che d'altra parte la estetica del marxismo è una estetica del contenuto, anzi della prassi, che non può non concludere per una negazione dei valori formali, specie quando essi siano intesi nel piú vero ed autentico significato (in quanto cioè soggettività e non oggettività), non si vede davvero come tale composizione potrebbe essere possibile.

Il fatto è che sia Aristarco sia gli altri pensatori, che oggi si muovono sulla medesima traiettoria spirituale, vedono il problema del cinema non sul piano estetico, ma su quello propriamente culturale. Si afferma di volere spiegare esteticamente il cinema, si precisa che il vero problema è quello dell'inserimento del fatto filmico nella unica estetica veramente valida, ma si conclude di fatto, per lo meno implicitamente, ammettendo che l'unica estetica valida è quella che si risolve sul piano stesso della cultura, secondo una prospettiva quindi già scontata, e per nulla criticamente dimostrata. Potrà essere esatto riconoscere che « film o sequenze di film cosí detti cinematograficamente belli, magistrali, suggestivi, ecc., troveranno i loro determinati valori, le loro intime giustificazioni se impiegati in funzione psicologica, spirituale, tematica: ammesso che questi film e queste sequenze abbiano psicologie, temi, contenuti: elementi necessari per l'opera che voglia essere arte. Ed è compito del critico e del saggista carpire, individuare, rinvenire le ragioni profonde che hanno indotto il regista a impiegare questo o quel metodo di lavoro, questo o quel mezzo espressivo, questa o quella struttura » (Aristarco, p. 233); ma è evidente che cosí il problema dell'arte è già inserito nel problema della vita, della storia, della cultura, senza che venga in alcun modo giustificata questa inserzione; ed è evidente anche che non è nemmeno tenuta presente la distinzione

della estetica dalla critica d'arte, la quale, se non può non ancorarsi ad un orientamento estetico, non può evidentemente esaurirsi e risolversi in esso, cosí come la estetica non si risolve in critica d'arte. « Quest'ultima sta di mezzo tra la filosofia e l'arte perchè è fatta di giudizio e di gusto: cioè, per un lato essa è connessa alla filosofia, in quanto deve giudicare l'arte e non potrebbe giudicarla se non sapesse filosoficamente che cosa l'arte è; ma per un altro lato essa è congiunta all'arte, perché non potrebbe di volta in volta pronunciare un giudizio sulla singola opera d'arte se non rivivendo quest'ultima in modo congeniale, cioé partecipando in massimo grado all'intuizione dell'artista e decidendo, attraverso questa partecipazione, se il sentimento dell'artista sia riuscito ad esprimersi, cioè a diventare arte » (1).

Indubbio che il cinema conduce ad una maggiore precisazione di atteggiamenti teoretici e ad una piú esatta formulazione di problemi, di quanto non possano forse offrire altre forme d'arte: e ciò, sia per la complessità del fatto filmico, sia perché innegabilmente il cinema rende piú esasperata, ma perciò stesso piú urgente, anzi piú chiara, la problematica estetica che lo dovrebbe convalidare: ma indubbio anche che da ciò possano derivare equivoci e confusioni. Certamente, il cinema è manifestazione tipica della cultura e della civiltà contemporanee; certo quindi anche che « un film non va preso a sé stante e isolato; esso è frutto di fenomeni complessi, che si inseriscono nella storia e nella cultura, nella vita dell'autore; ed è appunto nell'ambito di tali fenomeni che va analizzato » (Aristarco, p. 247): ma perché da queste innegabili constatazioni che dovrebbe essere tratto il convincimento che, di conseguenza, il fatto culturale diventa, *sic et simpliciter*, fatto estetico? Perché non riuscire a distinguere il giudizio estetico dal giudizio di cultura o di costume, che è indubbiamente un giudizio pratico, anzi un giudizio morale? Perchè non ci si mantiene fedeli alla testimonianza, cosí significativa, di un Gramsci per il quale « due scrittori possono rappresentare (esprimere) lo stesso momento storico-sociale, ma uno può essere artista e l'altro un semplice untorello »? Nessuno vuole negare che il cinema abbia una importanza sociale (e quindi politica, morale, religiosa, ecc.) anche quando non si tratta di film artisticamente riusciti; nessuno vuole negare i molteplici interessi, l'ampiezza e la gravità dei problemi che il cinema presenta: e nessuno vuole impedire che si considerino anche criticamente tali atteggiamenti. Ma erroneo, o per lo meno prematuro fintanto che non sia dimostrata la totale conversione del piano culturale al piano estetico, è il riconoscimento che, dunque, il problema del cinema deve essere visto come problema di cultura, perchè solo cosí esso viene inserito in una estetica veramente valida. La validità della estetica deve essere dimostrata criticamente,

(1) *Op. cit.*, p. 6.

non già equivocando sui termini di arte, di spiritualità, di socialità, di cultura. E potrà forse anche avverarsi la opportunità o necessità di negare il valore dell'arte per un valore piú alto, della vita personale o sociale: ma non per questo si potrà giustificare tale posizione con la pretesa di fondare criticamente una estetica. E' necessario, per lo meno in via pregiudiziale — quale che siano poi le conclusioni a cui criticamente si perviene — tenere distinto l'aspetto culturale dall'aspetto estetico, se non altro perché è possibile che nell'aspetto culturale entrino delle considerazioni che non appartengono in proprio alla sfera della bellezza, o che, per lo meno, pongono il problema dei rapporti tra il bello, il vero, l'utile, il sacro, ecc., valori che tutti rientrano o possono rientrale nell'aspetto culturale.

Stabilire inequivocabilmente tale distinzione non significa evidentemente fare del formalismo o dell'astrattismo, bensí significa considerare esattamente, nei suoi veri termini, il problema della cultura, e stabilire il rapporto, precisandone la natura, tra cultura ed arte. Si potrà certo dire che la filosofia idealistica ha insufficientemente risposto, o non ha per nulla soddisfatto alle esigenze di tali problemi: ma anche questo è da dimostrare criticamente, non già da riconoscere od ammettere come dato di fatto inoppugnabile, o da accertare unicamente in relazione ad una considerazione storicistica, di fronte alla quale lo stesso storicismo idealistico non potrebbe presentarsi se non come un passato, irrrimediabilmente chiuso alle nuove istanze della vita e della filosofia attuale. Vero è piuttosto che l'errore dell'idealismo è consistito nel non aver saputo dare una risposta esauriente ai problemi che la stessa estetica pone, anche indipendentemente dalle singole situazioni storiche, nelle quali questa o quella forma od espressione d'arte sia sorta. Lo stesso concetto dell'autonomia dell'arte che l'idealismo ha affermato in forma cosí rigorosa ha un indubbio significato nella polemica contro ogni forma di empirismo, di naturalismo, di psicologismo: e tuttavia non è sufficiente a caratterizzare la concretezza dell'arte, pur sempre legata alla struttura personale dell'artista, e pertanto anche al suo mondo storico e psicologico. Analogamente l'asserita identificazione dell'arte con il linguaggio, se pure permette di riconoscere che l'arte è parola, impedisce di vedere quello che nella e della parola non è arte, e cioé di stabilire la differenza tra la parola dell'arte e la parola della scienza, tra la espressione artistica e la espressione dell'uomo in quanto uomo. Anche nei riguardi della tecnica la rigida negativa posizione idealistica, specie crociana, impedisce di cogliere la natura dell'arte che è necessariamente estrinsecazione in quanto sia vera espressione, e che pertanto richiede necessariamente il momento della oggettività, cioè la concretizzazione del fantasma poetico, in colori, linee suoni, masse, ecc. Infine il riconoscimento che il problema della classificazione o della distinzione delle arti è problema di

ordine empirico, non già filosofico, se ha permesso a Croce di insistere sul carattere della unità dell'arte, anzi della vita estetica, senz'altro identificata con la stessa vita artistica, ha reso assai difficile l'analisi dei singoli linguaggi artistici, ciascuno dei quali vive anche di proprie strutture e di proprie forme obiettive: e, nel caso nostro concreto, ha reso assai difficile l'inserimento del cinema in una veduta estetica ispirata a siffatti principi. Il vero è che è necessario tener conto di quanto di valido può essere tratto dalle estetiche del piú recente passato, allo scopo di permettere una maggiore giustificazione critica alle considerazioni problematichhe che la estetica, in quanto disciplina filosofica, impone, e di legittimare le conclusioni o le soluzioni che vengono offerte.

Essenziale appare l'esigenza di definire il piano dell'estetico, cioé di stabilire nettamente una sfera di specifica competenza dell'arte, ma senza che per questo l'arte ignori il mondo della spiritualità umana e trascuri il rapporto con le altre attività. Ma nello stesso tempo è necessario evitare l'equivoco della cultura idealistica e romantica che « porta l'estetico ad esorbitare dalla sua sfera e ad invadere tutto l'umano. Nei quadri del realismo o dell'attualismo, cioè di una dottrina che contenga l'assoluto nei poteri creativi dello spirito umano, la vita non può essere concepita che come arte e le altre attività dello spirito umano restano senza giustificazione » [1]. Questo è essenziale tenere presente sovrattutto nei riguardi dell'arte filmica, poiché, proprio sotto la spinta di legittime preoccupazioni estetiche, che hanno cercato di riconoscere un valore artistico al linguaggio cinematografico, e d'altra parte nella impossibilità di ignorare il contenuto (nel suo piú ampio significato) del cinema, si è giunti da una parte ad una totale identificazione dell'umano con l'estetico, e dall'altra ad una altrettanto infondata identificazione dell'umano con il culturale, cosí che l'estremo formalismo dell'una posizione corrisponde perfettamente all'estremo contenutismo dell'altra. Ora non vi è chi non veda l'errore di siffatta formulazione che nella ambiguità delle soluzioni prospetta inequivocabilmente la infondatezza delle premesse. Se davvero l'estetico esorbita dalla sua sfera e si identifica con l'umano, l'estremo formalismo equivale ad un estremo contenutismo, non potendosi evidentemente pensare all'umano se non come ad un contenuto che tutto si offre e si presenta, e che costituisce pertanto l'unica ed assoluta esperienza: estetismo ed empirismo sono due faccie di una unica prospettiva, la quale impedisce, proprio per la arbitrarietà ed equivocità della posizione, qualunque chiarificazione e qualunque definizione. Né vale obiettare che una definizione non è possibile se non nei termini concreti dei singoli atti o momenti della vita, poiché non si tratta di definire nel senso

---

(1) *Op. cit.* p. 38.

esistenziale, cioé come riconoscimento o constatazione di una realtà data, bensí piuttosto di definire nel senso di una valutazione, in una formulazione di giudizi, i quali richiedono necessariamente il concetto (la verità) per essere pronunciati. E in ogni caso, la legittimazione di un qualunque giudizio e di una qualunque critica estetica è possibile in virtú di una estetica la quale dia giustificazione del bello e dell'arte: senza di che si avrebbe il totale equiparamento di tutte le espressioni umane, anzi la piena equivalenza del mondo umano con il mondo non umano, dei fatti, degli eventi, del casuale. E ne verrebbe impedita la ricerca del *perché* e del *come* dell'arte, che è poi la ricerca del *che cosa* sia propriamente l'arte.

In relazione a queste considerazioni è necessario che il problema dell'arte filmica entri propriamente in una prospettiva estetica: che è poi l'unico modo di fondare una autentica estetica del cinema, cosí come analogamente si fonda una estetica della musica, o della pittura, o della poesia. Non già, evidentemente, nel senso che si possano in tal modo costituire diverse estetiche, ma nel senso che la estetica deve dar conto della diversità delle varie arti in rapporto alla diversità dei mezzi espressivi, e quindi anche delle tecniche con cui si precisano i singoli linguaggi, poiché solo cosí sarà possibile cogliere la singolarità dell'opera d'arte e permettere al critico la formulazione del suo giudizio. Su di un piano filosofico, l'unico significato possibile che possa avere una estetica del cinema è quello che permetta al cinema di venire ricondotto entro i concetti di arte e di bellezza, onde ne venga spiegata, nella unità della radice estetica, la particolarità e specificità della sua espressione. In questo senso potrà anche essere legittimo parlare di un cinema cinematografico o di uno specifico filmico: non già perché, in tal modo, si ritenga di dare, entro i limiti dell'arte, una ulteriore limitazione che implichi esclusione di determinati atteggiamenti o di determinati mezzi espressivi, ma solo in quanto appare necessario riconoscere che il concepimento estetico ha necessità di una sua estrinsecazione concreta, e che una determinata ideazione non può eseguirsi se non in un determinato modo, l'unico veramente appropriato. E' in relazione a questo che appare impossibile l'autentica traduzione dall'una all'altra arte, come dall'una all'altra lingua, non tuttavia per le ragioni offerte dal Croce, bensí proprio per il fatto che ogni espressione è veramente concreta solo in quanto sia determinata estrinsecazione, cioé in quanto abbia la sua forma che assolutamente le inerisce, e che anzi ne costituisce la insostituibile manifestazione.

La domanda, dunque, che deve essere formulata nei riguardi della estetica idealistica, sia crociana che gentiliana, non deve tanto riguardare le possibilità che essa ha di soddisfare alle istanze della vita e della cultura di oggi, quanto piuttosto la sua capacità di spiegare le ragioni dell'arte, di ogni arte, onde permettere anche la fondazione di

una critica che dia una valutazione di ogni singolo fatto artistico. E ciò deve essere detto sovrattutto nei riguardi del film, poichè proprio su questo piano si sono venute prospettando in forma piú decisa le difficoltà della posizione idealistica, sia in ordine alle considerazioni piú generali o filosofiche, sia a quelle piú concrete, di ordine critico. Orbene è da riconoscere che quanto il Croce e il Gentile hanno detto del cinema è poco, e troppo evasivo e generico. Dire, come ha fatto il Croce, che « un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto e non c'è altro da dire » (1) è evidentemente troppo poco, e ripropone in pieno il problema della bellezza o della artisticità del linguaggio filmico, cioé pone la domanda se il linguaggio filmico possa essere considerato alla pari di ogni altro linguaggio, ribadendo la difficoltà fondamentale della identificazione della linguistica con la estetica. Né sembra che il Croce avverta le difficoltà che può incontrare una considerazione estetica del cinema quando si voglia affrontare il problema della tecnica, la quale evidentemente non può essere soltanto un fatto sovraggiunto, esistente dopo l'opera d'arte e pertanto avente un significato soltanto sul piano pratico. La posizione del Gentile è al riguardo piú soddisfacente, in quanto egli parte dal riconoscimento che « in ogni arte c'è una tecnica »; ma ognuno vede che anche questa risposta è per lo meno equivoca, perché identifica la tecnica con il meccanismo con cui l'arte si produce, onde sembra quasi che, qualora si riesca ad evitare che lo spettatore si accorga dei *trucchi* cinematografici, l'arte sia perciò stesso senz'altro data, mentre è chiaro che il problema della tecnica va ben oltre a questa limitata e insufficiente considerazione.

Tutto questo per altro non può portare a concludere che dunque della estetica idealistica è possibile, o opportuno, fare a meno, poichè, se non altro, è da riconoscere il valore di codesta dottrina nei riguardi della polemica assunta contro il contenutismo, di ordine psicologico o sociologico o moralistico, cosí come è da tenere conto della affermata unità ed autonomia della estetica.

E' pertanto strano che la critica alla estetica idealistica si presenti, in alcuni autori, in un atteggiamento cosí polemico da fare dimenticare quel che di valido e di positivo essa contiene, e riporti anzi codesti autori a quelle posizioni contenutistiche, le quali evidentemente non possono dare, di per sé, giustificazione dell'arte. Quando si afferma, ad esempio, che « non si possono giudicare opere come *La terra trema* e *L'edera, Ladri di biciclette* e *La bellezza del diavolo* ... se non risalendo, tra l'altro, alle diverse fonti — storiche e letterarie, sociali e teatrali — da cui sono partiti Visconti e Genina, De Sica - Zavattini e Clair: se non risalendo, inoltre, alle diverse condizioni ambientali determinanti nelle

(1) In *Una lettera di B. Croce*, in « Bianco e Nero », Roma, anno IX, n. 10, dic. 1948.

quali le opere stesse sono nate » [1] si dice cosa che è soltanto parzialmente esatta, in quanto si potranno spiegare le ragioni psicologiche, sociali, umane di un determinato tema o contenuto, ma questo non sarà sufficiente per riconoscere che esso contenuto è, o diventa, senz'altro, per questo solo, arte. E cosí appare inadeguato riconoscere che « sostenere dunque che non si deve tralasciare la vita reale per un formalismo acuto o per effetti eccentrici, che occorre delineare la storia dei personaggi in stretto legame con la storia del paese cui i personaggi stessi appartengono, che l'arte è destinata a svolgere un'importante funzione di avanguardia nella vita sociale; sostenere tutto questo, e altre cose del genere, dovrebbe essere pacifico » [2]. In codesto modo si potrà fare una storia o una critica del costume, non già una storia od una critica d'arte. E potrà anche avverarsi il caso che sia piú significativa, o piú rispondente alle esigenze della vita attuale, l'una piuttosto che l'altra considerazione, e potrà anche essere che l'analisi del cinema dal punto di vista del costume sia piú concludente di qualunque altra valutazione critica: ma questo non potrà in ogni caso condurre a presentare come estetico od artistico quello che si presenta necessariamente su di un piano di cultura, di costume, di civiltà, ecc. Su questo punto la *distinzione* crociana sembra debba essere assolutamente accettata; sembra cioè si debba senz'altro insistere sul carattere dell'autonomia dell'arte, cioè sulla necessità di una considerazione veramente estetica della bellezza e dell'arte, senza equivoci e senza fraintendimenti.

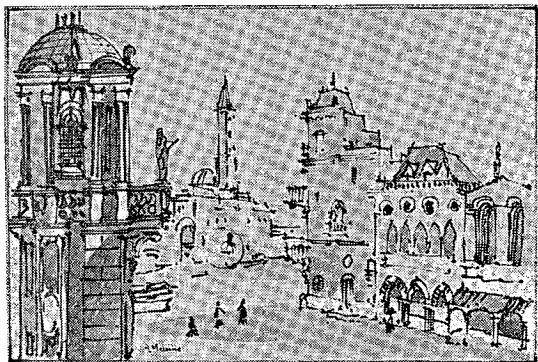
E' dunque da riprendere la considerazione della estetica nei suoi fondamenti e nelle sue prime giustificazioni: è da sgomberare il terreno da ogni confusione, o da ogni affrettata risoluzione di un piano nell'altro. Solo se potesse essere dimostrato che il mondo della cultura si identifica totalmente, senza residuo alcuno, né in senso positivo né in senso negativo, con il mondo estetico, dovrebbe essere ricondotta l'arte al tema, al contenuto, all'ambiente da cui risulta. Del resto è significativo che le osservazioni critiche che Guido Aristarco fa, analizzando il film *La terra trema* del Visconti, e stabilendo i punti di contatto con « I Malavoglia » del Verga, dimostrino chiaramente che, quando anche ci si voglia mettere sul piano psicologico o sociale, il giudizio riesce solo in quanto si sappia emergere su di un altro piano: e infatti si parla di « ... una visione particolare cui *egli* obbedisce, in quanto fanno parte del *suo mondo espressivo* ... »; e ancora si dice che « ogni artista dà al proprio lavoro l'andatura che crede necessaria » [3]: affermazioni queste che in sostanza propongono il problema dell'arte come

(1) G. ARISTARCO, *op. cit.*, p. 233.
(2) *Op. cit.*, p. 242.
(3) *Op. cit.*, p. 236 e p. 239.

problema dell'artista, e quindi rimandano dalla considerazione della *forma formata* alla considerazione della *forma formans,* cioé della concreta personalità del regista che interviene con la sua forza creativa, con i suoi mezzi espressivi, cioè con *una sua scelta,* nella produzione dell'opera. La quale potrà bensí avere tratto i propri elementi dall'ambiente o da fonti storiche, sociali, od altro, ma, se opera d'arte sarà, lo sarà in quanto la molteplicità di quegli elementi sia riuscita a fondersi in una unità, cioè in quanto si avvertirà la presenza di uno spirito creatore capace di dare forma, cioè espressione, ad un materiale che di per sé non potrebbe non essere inespressivo.

Cosí il problema dell'arte è, di fatto, sul piano critico, il problema dell'artista, e, sul piano teoretico, è il problema dell'atto creativo umano, e pertanto è problema di natura schiettamente filosofica: da risolvere sul piano della filosofia, secondo i procedimenti tipici della filosofia, ciò che vuol dire anche *indipendentemente da preoccupazioni di carattere pratico.* Queste potranno bensí avere il loro peso dal punto di vista della psicologia ed in relazione ad una giustificazione storica dell'una o dell'altra opera d'arte: ma la considerazione dell'arte in quanto tale supera evidentemente ogni limitazione di spazio e di tempo, cosí come pone necessariamente la ricerca sul piano teoretico, che è l'unico criticamente valido.

E' in relazione a queste premesse, e con queste esigenze, che intendiamo prendere in esame alcune fondamentali dottrine estetiche, per saggiarne la loro validità, e in sé e nei riguardi del cinema, il quale sembra anzi arte particolarmente indicata per convalidare o meno il fondamento di una dottrina estetica.

Giuseppe Flores d'Arcais

L'atteggiamento autentico del soggetto conoscente

L'aver definito l'arte anzitutto come una attività, un fare, che si concentra in oggetti, in cose del mondo, l'aver escluso cioè che essa possa essere soltanto una attività spirituale dell'esistenza che non si concreti in forme conoscibili da altre esistenze (1), precisa e fonda l'importanza basilare che ha la conoscenza dell'opera d'arte da parte di un soggetto. Conoscenza che ovviamente non può differire nelle sue linee primordiali, cioè nelle sue basi psicofisiche, da quella delle cose del mondo da parte dell'esistenza, e alla quale si è accennato altra volta. La possibilità di una conoscenza dell'arte da parte di altri che non sia l'autore è quindi il fondamento dell'estetica.

L'arte, in quanto espressione oggettivata del rapporto attuato autore-Trascendenza, vive indipendentemente da un riconoscimento « storico », a patto però che la possibilità di tale riconoscimento esista : cioè l'opera d'arte nasce all'atto della creazione compiuta e non nel momento dell'incontro con il gusto dello spettatore, poiché in caso diverso la Trascendenza dipenderebbe dall'esistenza, ma evidentemente quel rapporto attuato che è l'opera d'arte non avrà completato il suo ciclo se dopo essere divenuto un « fatto » nei confronti dell'autore, non diviene anche un « fatto » nei confronti del conoscente. Ogni opera d'arte è infatti tale in quanto contiene in sé la possibilità di fondare questo secondo rapporto.

Ma nella successione autore-trascendenza-conoscente il terzo termine, sul quale si fonda il secondo rapporto, è l'unico variabile : quello cioè per il quale il rapporto con l'opera d'arte è un continuo « farsi » che si radica nell'Esistenza dell'autore. Anche nel secondo rapporto ci troviamo di fronte all'insopprimibilità della persona, « misura » e base di ogni indagine : l'atteggiamento del conoscente dinanzi all'opera d'arte è infatti un atteggiamento esistenziale, un atteggiamento che è quindi tensione, inizio di un rapporto che ha le sue radici in un elemento che muove dall'esterno, dal mondo, elemento costituito dall'opera d'arte. Ma l'E-

(1) v. NINO GHELLI, *Arte e esistenza.* « Bianco e Nero », A. XIV, n. 7.

sistenza decide sempre di sé e pertanto ad essa spetta di fondare autenticamente il rapporto, cioè ripetere, sia pure in una condizione esistenziale diversa — e non potrebbe essere altrimenti per l'irrepetibilità e la singolarità della persona — quel rapporto con la Trascendenza che, unico nei confronti dell'autore attraverso l'opera d'arte, può attuarsi un numero infinito di volte, sempre attraverso essa, nei confronti dei soggetti conoscenti. Ciascuno dei quali decide ovviamente, nella sua singolarità irrepetibile, di quella partecipazione alla Trascendenza, che è anche partecipazione all'Esistenza: la costante necessaria presenza affinché la Trascendenza si sveli nell'intimità dell'esistenza, resa punto d'incontro di rapporti vivi. Ma l'incontro ha alla sua base, come ogni altro atto esistenziale che rientra nelle categorie delle possibilità, una libertà originaria dell'Esistenza con quanto di rischio in essa include.

La conoscenza dell'opera d'arte, quale espressione della Trascendenza, non può essere da parte dell'esistenza mero riconoscimento di taluni elementi fisici di essa e nemmeno identificazione di essa in un semplice schema di concetti: dire infatti che una tela dipinta è un quadro non significa evidentemente conoscere che essa è un'opera d'arte, ma semplicemente classificarla come un qualsiasi oggetto del mondo; altrettanto estrarne il significato semantico cioè il valore di comunicazione, non significa individuarne la natura artistica. E' vero peraltro, e lo abbiamo piú sopra notato, che la base della conoscenza di un'opera d'arte come oggetto del mondo non si differenzia da quella degli altri oggetti del mondo stesso: ma la conoscenza fisica di essa, nascente da un insiéme unitario, non può essere bastevole a fondare la autentica conoscenza, la conoscenza intrinseca dell'opera d'arte. Può quindi affermarsi che la conoscenza autentica di un'opera d'arte, intesa nel suo valore trascendente, presuppone come inevitabile una presenza di essa nell'intimità del soggetto conoscente. Essa non può cioè porsi all'esistenza come un altro, ma come qualcosa che è in intimo legame con l'esistenza stessa. « Presenza » che identifica una comunione tra l'esistenza e l'opera d'arte, comunione che ha le sue origini nella stessa intimità dell'esistenza, nel suo stesso mistero ontologico, nel riconoscimento cioè di un legame di connaturalità tra la coesistenza di anima e corpo nel mistero dell'incarnazione dell'esistenza e la coesistenza di elementi fisici e trascendentali nell'arte.

Il valore di « presenza » dell'opera d'arte nel conoscente sottintende evidentemente la sua disponibilità di fronte ad essa: il suo tendere cioè all'incontro con essa in una fedeltà assoluta alla natura dell'arte, cioè al suo valore trascendente. Non può quindi la conoscenza di un'opera d'arte assimilarsi a quella degli oggetti del mondo naturale, a meno che non si dia al termine conoscenza un significato genericamente fisico o psicologico, o al termine arte un significato meramente tradizionale. Si conosce infatti fisicamente un film spettacolare, attraverso un complesso di percezioni e di sensazioni coordinate in uno schema unitario, in modo ana-

logo a quello che accade nei confronti di un tavolo o di una festa popolare; e si conosce un quadro che sia soltanto una tela dipinta allo stesso modo che si conosce un utensile o un attrezzo: di fronte a tali oggetti del mondo la conoscenza del soggetto muove infatti da elementi psicologici o fisici a cui l'esistenza conferisce un valore inerente e relativo alla sua situazione. Ma un'opera d'arte è qualcosa di diverso: il valore di essa trascende la sua fisicità, la include e in un certo senso la annulla. Allo stesso modo la presenza trabocca da tutte le parti l'oggetto e si inserisce nell'intimo stesso dell'esistenza: poiché non può esistere « presenza » in un dato che sia posto soltanto dinanzi e non nell'esistenza; perché nel significato di presenza i due stessi termini « dinanzi » e « in » sono in un certo senso privi di significato in quanto trascesi; perché presenza è un'intimità in cui si attua un certo influsso verso il quale la disponibilità dell' Esistenza si pone come un atto di libertà e di fedeltà dell'Esistenza. E proprio in questo mantenersi fedele ad un dato di permeabilità del valore trascendente dell'arte stessa, ancora una volta ritorna in un tutto il suo valore etico il significato dell'opzione.

Cade quindi del tutto la tanto affermata necessità di impossibilità o disinteresse del critico, o del soggetto conoscente, di fronte ad un'opera d'arte per poterla giudicare nei suoi autentici significati e valori: anzi potremmo affermare che l'esistenza è impegnata nell'atto conoscitivo, che presuppone inevitabilmente un giudizio, non meno che nell'atto creativo.

Anche l'atto conoscitivo non può cioè limitarsi ad essere generico riconoscimento di elementi fisici e naturalistici dell'opera d'arte, ma deve tendere invece a fondare il singolo come persona, ad essere un atto che crea la coscienza, unico modo per riaffermare l'esistenza. La coscienza è infatti il rapporto che l'io ha con se stesso, è cioè la singolarizzazione e l'individuazione della esistenza, che si afferma come persona.

L'autenticità dell'atteggiamento del soggetto conoscente di fronte all'opera d'arte non può che essere identificato genericamente in un rispetto per quelli che sono gli stessi presupposti dell'atto artistico e dell'opera d'arte. Riconoscimento cioè da parte del soggetto conoscente del carattere trascendente dell'opera d'arte, con tutti i successivi corollari di assoluta individualità e singolarità e irrepetibilità dell'atto creativo, nonché dell'assoluta indipendenza dell'atto creativo da esigenze di ordine sociale, di veristico naturalismo, di logicità (inteso il termine nella sua accezione di coerenza veristica), di aderenza storica, di correttezza lessicale. L'atteggiamento del soggetto conoscente dell'opera d'arte deve quindi essere essenzialmente improntato ad un riconoscimento della assoluta autonomia dell'arte e dell'indispensabile identificarsi dell'atto creativo con un atto etico da parte dell'autore. Ma, ovviamente, questo non può significare la necessità della « ripetizione », di per sé impossibile per la stessa irrepetibilità della esistenza, da parte del soggetto conoscente della situazione esistenziale dell'autore e quindi del suo impegno normativo: lo

stesso carattere dell'opera d'arte, liberata in un certo senso dalla soggettività dell'autore nel momento stesso che si è affermata come Trascendenza nella fondazione di un rapporto autentico, le conferisce un carattere di oggettività e la possibilità di fondare una seconda serie di rapporti, di numero infinito, con i soggetti conoscenti. E naturalmente, tali rapporti offrono ai soggetti conoscenti stessi l'occasione di altrettante situazioni autentiche quando sia in essi la fedeltà all'impegno di porsi in contatto con l'opera d'arte rispettandone sostanzialmente il significato, accettandone cioè i presupposti che nascono dal suo stesso carattere trascendentale.

Potrebbe pertanto precisarsi che il « disinteresse » o lo « stato contemplativo », cui si è accennato e che è posto in genere come una inderogabile necessità per l'atteggiamento critico, va identificato e risolto nella autenticità dell'atteggiamento: nel senso di una liberazione nel soggetto conoscente da quegli interessi psicologici o da quei fini meramente pratici che evidentemente comportano una deformazione del significato stesso di arte. L'esistenza non può imporre cioè all'arte, come espressione della Trascendenza, fini connessi alla particolare situazione in cui essa si trova o esigenze inerenti alle proprie particolari finalità, attribuendo tale situazione o finalità all'arte con un procedimento arbitrario. Cosí, ad esempio, il giudicare un'opera d'arte secondo un criterio di validità sociale o morale o storica può costituire un atteggiamento perfettamente legittimo da parte dell'esistenza quando però tale giudizio non voglia coinvolgere arbitrariamente delle valutazioni artistiche, ad esse improntate e da esse del tutto indipendenti. L'esistenza decide di sé ponendosi come coscienza, e quindi non possono porsi limiti al suo manifestarsi essenzialmente come libertà; pertanto l'esistenza può ovviamente riconoscere quale elemento fondamentale di un qualsiasi rapporto, che essa istituisce con un certo termine nell'atto conoscitivo, un elemento che risponda alla essenzialità del proprio impegno: quindi, come si è detto, anche nell'opera d'arte possono essere visti come motivi essenziali elementi che con l'arte sono inevitabilmente connessi, ma che sono del tutto risolti nella qualità trascendente di essa. Può essere quindi legittimo per il soggetto conoscente fondare il proprio rapporto con un'opera d'arte tenendo presenti i suoi significati morali o psicologici, purché tale fondazione di rapporto, che può essere anche autentico nei confronti dell'esistenza, non coinvolga un giudizio, cioè una valutazione dell'opera sul piano dell'arte. La quale proprio è tale in quanto contiene in sé la possibilità di fondare un rapporto la cui natura si fonda evidentemente su quella « partecipazione » di cui si è detto, ma in cui il termine arte, in quanto Trascendenza, non può evidentemente mai essere alla mercé del termine esistenza in una valutazione soggettiva: e il carattere di universalità dell'arte risiede proprio in questa « indipendenza » dalla valutazione dei soggetti conoscenti, una indipendenza che nasce evidente-

mente dal suo stesso far parte della Trascendenza, orizzonte in cui tutte le esistenze singole sono incluse ed in un certo senso risolte.

Si obietterà che in tale modo l'universalità dell'arte viene ad essere una sorta di assoluto metafisico al di fuori di ogni concreta determinazione e che in tal modo il carattere di universalità dell'arte, contraddetto a giudizio di molti dalla multiformità di valutazioni critiche esistenti nella storia, non assume in definitiva una maggiore concretezza di quella avente nel soggettivismo idealistico. Osserveremo subito che una universalità basata su una sorta di criterio statistico, nascente cioè esclusivamente sulla coincidenza di una serie di giudizi del tutto soggettivi, e sempre in pericolo ad ogni divergenza nei giudizi stessi, è per questo solo motivo contraddittoria ed inconcepibile. D'altra parte l'universalità dell'arte quale attributo del suo carattere trascendentale non può ovviamente concepirsi come dipendente dalla soggettività dell'esistenza e non può porsi che come il risultato di un rapporto attuato tra l'opera e l'esistenza stessa, una soluzione cioè, sia pure precaria e instabile, della tensione permanente dell'esistenza. Un punto di arrivo, quindi, che d'altra parte ha a suo sostegno motivi relativamente oggettivi che sono appunto quelli che formano la struttura della metodologia critica e che trovano significativa conferma anche nella storia dell'arte. Questa è la ragione per la quale, come si è detto, il valore artistico di un'opera non può essere sottomesso ad estranee significazioni intenzionali dell'esistenza in quell'atto conoscitivo che presuppone inevitabilmente un giudizio, significazioni estranee che rendono arbitraria ed inautentico ogni giudizio critico che da premesse estetiche non parta. E' infatti proprio il valore trascendente dell'arte, che si impone al soggetto conoscente escludendo ogni altra possibile via di intendere l'arte al di fuori di se stessa, che rende viceversa accettabile il fatto che di fronte ad opere non d'arte il rapporto con la esistenza, e di conseguenza il giudizio, vengano a fondarsi su tutti quegli altri elementi che con l'arte sono inevitabilmente connessi, quali elementi culturali, storici, di gusto, sociali, ecc. Nell'assenza cioè di un motivo fondamentale che si imponga al soggetto, quale è l'arte, ricorrono in tutta la loro importanza altri motivi in un certo senso complementari all'arte, e rientranti pur sempre nello studio di essa e cioè nell'estetica, che assumono varia importanza nella varia soggettività con cui entrano in contatto.

Il che giustifica come anche storicamente sia molto piú frequente la diversità di interesse e di giudizio nei confronti delle opere non d'arte, per le quali ricorre in tutto il suo peso la grande diversità di motivi complementari che possono suscitare maggiore o minore interesse nei soggetti conoscenti, che non nei confronti delle opere d'arte il cui valore si impone ai soggetti stessi in tutta la sua immediatezza. Questa è anche la ragione per la quale la esatta conoscenza, e quindi l'esatto giudizio critico, si pone con maggiore difficoltà per le opere di autori contemporanei nei

confronti delle quali è piú frequente il ricorrere di motivi, ideologici politici sociali religiosi, che si riconnettono con vivissimo interesse alla situazione esistenziale dei soggetti conoscenti, rendendo predominanti in essi interessi linguistici ideologici culturali che, benché strettamente connessi al fatto artistico, non ne costituiscono l'essenza. Tali interessi che rimangono al di fuori dell'opera d'arte nella sua immediatezza, dell'opera cioè come Trascendenza svelata, ne investono invece taluni particolari aspetti, in un significato di « cifra » o simbolo, che sono qualcosa di diverso dall'opera stessa. In tal caso è ovvio che l'atteggiamento, che può risultare autentico nei confronti dell'esistenza nel migliore dei casi, non lo è piú di fronte all'opera. Cioè l'atteggiamento del soggetto conoscente può essere autentico se alla base di esso vi è la consapevolezza etica del proprio atto nella sua natura, la coscienza cioè di fondare il rapporto con l'opera su qualcosa estraneo all'arte e cioè estraneo all'opera stessa che nell'arte si risolve, ma esso è in ogni caso inidoneo a fondare un rapporto in cui possa attuarsi l'incontro con la Trascendenza propria dell'arte.

L'atteggiamento del soggetto conoscente sarà invece inautentico quando, pur ponendosi in rapporto con altro dall'essenza espressiva dell'opera, rinunciando cioè all'individuazione dei suoi criteri stilistici, intenda porsi per fine un giudizio di valore su di essa sul piano dell'arte. La condizione di autenticità si pone pertanto come indispensabile, anche se non sufficiente, nel soggetto conoscente per l'attuazione del rapporto con l'opera di arte: anche nei confronti del secondo rapporto si ripropongono in termini identici, anche se capovolti, gli elementi del primo (autore-opera).

E' ovvio infatti che se il rapporto trascendenza-esistenza deve ripetersi anche nel secondo atto dell'arte, quello conoscitivo che segue quello creativo, tale rapporto non può concepirsi in una sorta di dualismo ma in una soluzione o fusione dei due termini in qualcosa che è appunto il rapporto stesso, quello cioè che abitudinariamente si definisce come il godimento artistico. Rapporto autentico è quindi la risultante possibile di un atteggiamento autentico non soltanto nei confronti del soggetto conoscente, ma anche dell'opera, un atteggiamento in cui devono cioè ricorrere quelle condizioni di « volontà » e di « possibilità » da parte del soggetto nei confronti dell'opera che sole possono rendere possibile l'attuarsi del rapporto. Non è quindi sufficiente un atteggiamento autentico del soggetto nei confronti dell'opera, cioè un suo sincero impegnarsi a volerne intendere i significati artistici, a garantire l'effettivo incontro tra i due termini cioè il sorgere di quella che potrebbe definirsi emozione artistica. La volontà di attuare il rapporto con l'opera da parte del soggetto conoscente presuppone evidentemente il dispiegarsi concreto di questa volontà in una situazione esistenziale: nei confronti della quale non può essere valida, per la stessa

precarietà dell'esistenza, una unica opzione fondamentale, volersi interessare sinceramente o meno all'arte, ma in cui ha invece peso determinante la fedeltà o meno ad una certa concezione dell'arte, in cui l'arte stessa sia intesa nei suoi caratteri fondamentali di immediatezza di universalità e di indipendenza. La opzione fondamentale, se cosí può chiamarsi, riguarda infatti il giudizio che il soggetto formula genericamente nei confronti dell'arte e gli interessi che in essa ricerca, cioè il significato che attribuisce al concetto di arte: e poiché ogni giudizio, per la stessa totalità dell'esistenza, non può evadere dall'esistenza stessa, non può essere cioè razionalità astratta o pura, in tale concetto di arte, cioè nel diverso modo di intenderla, rientrano anche atteggiamenti emotivi, reazioni psicologiche, orientamenti di gusto, riflessioni culturali. Cosí in chi attribuisce all'arte, in piena sincerità, obiettivi di ordine sociale, il giudizio si formulerà secondo una prospettiva non esclusivamente razionale ma, se l'atteggiamento è autentico nei confronti del soggetto, anche emotiva e culturale. Ma come si è detto, questa opzione fondamentale nei confronti dell'arte non può costituire norma concreta di incontro delle diverse esistenze in una situazione genericamente ipotizzata. L'opera d'arte, quale oggetto del mondo, si configura in una realtà esistenziale esterna al soggetto, con la quale egli si pone in rapporto in una concreta situazione. E cosí, anche nella presenza nel soggetto di un autentico intendimento del significato e dei valori dell'arte, nel concreto attuarsi di un possibile rapporto assumono valore determinante il concreto atteggiamento della esistenza in una certa situazione: si perpetua cioè l'inderogabilità di una fedeltà non genericamente intesa ma concretamente attuata e perpetuamente rinnovata, una fedeltà che fa dell'atto conoscitivo, e di conseguenza del giudizio, un atto etico cosí come è un atto etico la creazione dell'opera. L'atto creativo si ricongiunge quindi perfettamente, radicandosi nell'esistenza stessa, con l'atto conoscitivo e quindi con l'emozione estetica: in tal modo il ciclo è perfettamente compiuto.

Tale fedeltà alle autentiche significazioni dell'arte è quindi sinonimo di costante coerenza di giudizio, di rinuncia ad ogni interesse che non si radichi nell'essenza stessa dell'arte, di fondamento ad ogni atteggiamento che partendo da un esame dell'opera tenda anzitutto a stabilire la validità o meno sotto il profilo dell'arte per individuarne eventualmente in un momento successivo motivi complementari di interesse di ordine culturale o linguistico o sociale. Ed infatti poichè in ogni atteggiamento v'è tutta l'esistenza, nella sua complessa umanità, di continuo premono, nei confronti di questa fedeltà nell'atto conoscitivo, gli interessi e i motivi piú diversi, soprattutto quelli che tendono ad una prevalenza della soddisfazione degli elementi affettivi, psicologici, emotivi propri della naturalità dell'esistenza. La quale, nei confronti dell'opera d'arte, in luogo di tendere a stabilire un rapporto con

ciò che essa è, può pretendere di definirla e valutarla in base a ciò che da essa può avere: ancora una volta, come nei confronti di quanto dicemmo dell'atto creativo, l'inautenticità, cioè la mancanza di fedeltà ad una coerenza intima, si risolve in un anteporsi del mondo dell'avere al mondo dell'essere.

Eppure anche questa assoluta e costante fedeltà ad intendere l'arte, attraverso le opere, nei suoi concreti valori, non può definirsi elemento sufficiente: e ciò proprio per quella natura sempre semantica dell'arte su cui abbiamo altro volta insistito. L'arte, che si concreta sempre necessariamente attraverso opere, si esprime sempre necessariamente attraverso un linguaggio i cui termini sono da intendersi come i referenti del mondo dell'autore. E benché tali termini siano sottoposti alla normatività di un criterio stilistico che li affranca da ogni esigenza di ossequio ad una rigida struttura grammaticale e sintattica, pure non v'è dubbio che essi presuppongono pur sempre una possibilità di comprensione, da parte del soggetto conoscente, non soltanto di quelle che sono le loro strutture lessicali, ma anche del mezzo con cui sia possibile risalire da essi a quegli elementi spirituali in cui si concreta l'essenza dell'opera d'arte, intesa come visione del mondo dell'autore espressa in forme esistenziali.

Questa possibilità di comprensione di un certo linguaggio, o piú esattamente la possibilità per un soggetto di risalire dalla struttura di un linguaggio allo stile che ne ha condizionata l'espressione, è appunto quella che suole definirsi come educazione estetica e in cui si concreta la seconda indispensabile condizione per un intendimento dell'arte: la possibilità di una comprensione dei suoi reali valori. Anche nei confronti di tale seconda condizione potrebbe osservarsi che esiste una condizione di possibilità che potrebbe definirsi fondamentale al pari dell'opzione, costituita dal complesso di condizioni fisiche e intellettive che si pongono come indispensabili per l'intendimento di un certo linguaggio (l'udito per la musica, la vista per la pittura, ecc.). Ed è precisamente la necessità di questa condizione fondamentale che ci induce ad accettare con molto riserbo il rigetto della suddivisione delle facoltà sensorie dell'uomo in estetiche e non estetiche: a seconda cioè che ad esse possa far riferimento la diversa concretezza fisica delle varie opere. Benché fautori della universalità e della unicità dell'arte, il porre costantemente la accentuazione sul carattere di azione e di cosa che essa concretamente assume nell'esistenza, ci rende favorevoli ad ammettere che una suddivisione dei sensi dell'uomo in estetici (la vista, l'udito) e non estetici, è allo stato attuale di evoluzione dei diversi linguaggi da considerarsi piú che legittima. Alla condizione fondamentale di possibilità, che esclude o meno alla base la eventualità di un incontro con l'opera da parte del soggetto per la mancanza di quei presupposti di percezioni e sensazioni che costituiscono il punto

di partenza inescludibile del processo conoscitivo, fanno seguito condizioni di possibilità piú specifiche inerenti alla particolare capacità del soggetto ad intendere i significati dell'opera nel linguaggio in cui è espressa, a collocarla storicamente in un certo clima ambientale, a porre tra essa e la storia significativi rapporti, a collegarla con altre opere dello stesso o di diverso autore, ecc. E' bene precisare subito che tutti questi elementi non possono già costituire elementi di giudizio sul valore artistico dell'opera, e ciò ci sembra chiaro anche per ciò che abbiamo sulla sostanziale autonomia dell'arte; potranno invece evitare che il soggetto si ponga nei confronti dell'opera in un atteggiamento inautentico derivante dalla ignoranza di taluni dei suddetti elementi: cosí, ad esempio, i motivi di interesse culturale connessi alla significazione storica della pittura bizantina non possono ritenersi sufficienti per investire indiscriminatamente di valore artistico tutte le opere che in tale corrente rientrano, ma sono indispensabili per evitare di giudicare negativamente certe ingenuità superficiali di soggetto, certa monotonia di struttura, certe rudimentali convenzioni prospettiche, ecc. Inoltre, e lo si vedrà piú dettagliatamente in seguito, il complesso delle conoscenze di ordine storico e culturale riferite ad un particolare linguaggio esercitano un peso fondamentale in quella giustificazione razionale del giudizio critico che segue inevitabilmente la presenza o l'assenza dell'emozione artistica nei confronti di un'opera. La quale emozione artistica, sinonimo dell'attuarsi del rapporto Trascendenza-esistenza attraverso la conoscenza dell'opera d'arte, nasce spontaneamente nel soggetto sulla base di una serie di sensazioni fisiche e di percezioni che il suo atteggiamento autentico nei confronti dell'arte, la sua volontà di intendere l'opera nella sua immediatezza e la sua possibilità di comprensione nel senso piú vasto del termine, elevano ad immagine unitaria e coerente cioè emanazione diretta di uno stile.

Potrebbe dirsi pertanto che il complesso delle condizioni esaminate nei confronti del soggetto conoscente, perché possa porsi il rapporto autentico con l'opera d'arte, si radicano nell'esistenza contribuendo alla formazione di una capacità intuitiva, e pur sempre razionale, di intendimento dei significati e dei valori delle opere d'arte e non d'arte; quella capacità immediata di giudizio che caratterizza appunto l'attività critica il cui svolgimento tutto consiste nella giustificazione logica del giudizio stesso nei suoi vari aspetti.

Si è visto come una conveniente educazione estetica costituisca l'elemento fondamentale di una concreta possibilità di incontro del soggetto conoscente con l'opera d'arte nel suo autentico significato. E con tale termine di educazione estetica non deve ovviamente intendersi una generica capacità culturale, una erudizione storica o filologica nei confronti degli autori delle opere e del linguaggio in cui sono espresse. Indubbiamente l'educazione estetica ha rapporti con la cultu-

ra e l'erudizione, intese come conoscenze storiche e filologiche, ma non si riassume e non si identifica con esse. Si è visto infatti come le condizioni storiche culturali politiche ideologiche attinenti alla situazione esistenziale in cui l'artista vive, benché non risultino determinanti nei confronti della sua espressione, postulato evidente della facoltà dell'artista di attuarsi in assoluta libertà, esercitino una notevole influenza nei confronti dell'espressione stessa, proprio in dipendenza del fatto che l'esistenza è sempre una coesistenza e che la situazione storica in cui l'artista è celato, nonché la situazione in cui egli stesso è individuato, sono fondamentali nella comprensione della sua attività. Il che non significa che il complesso di tutte queste considerazioni che definiscono e individuano l'esistenza abbiano una importanza determinante nei confronti del giudizio dell'opera, cosí non lo hanno nei confronti dell'arte: sono piuttosto elementi complementari della conoscenza e soprattutto elementi che tendono ad evitare, ponendo il soggetto in condizioni autentiche, che vengano da esso misconosciuti o ignorati i fondamentali aspetti dell'opera d'arte. E poichè, come si è detto, l'arte è sempre semantica, cioè si serve sempre necessariamente di un linguaggio, un altro elemento fondamentale per la conoscenza di essa è la capacità di intendimento da parte del soggetto conoscente del linguaggio stesso, capacità da non intendersi ovviamente in senso puramente lessicale o grammaticale o tecnico, ma piuttosto in senso espressivo; capacità cioè della selezione dei suoi elementi secondo un criterio che è appunto il criterio stilistico dell'autore, affinché esso aderisca al suo mondo identificandosi addirittura con la espressione di esso. Non si tratta di una conoscenza delle regole grammaticali e sintattiche che sostengono la espressione semantica, o piuttosto si tratta di qualcosa di piú e di meglio e di diverso: la conoscenza di tali regole potrà infatti fornire al soggetto una perfetta conoscenza delle forme espressive di un linguaggio indipendentemente dall'arte, proprio perché, come abbiamo detto, il linguaggio è un mezzo di comunicazione non di per se stesso artistico, ma che lo diviene soltanto attraverso la norma di uno stile, stile che potrà anche contravvenire alle usuali regole linguistiche in senso grammaticale in conseguenza di interiori esigenze espressive.

Ciò, comunque, non elimina l'utilità per il soggetto conoscente di avere precisa nozione del valore e della portata del linguaggio, e ciò proprio per valutare significativamente il superamento delle regole consuetudinarie di essi da parte dell'espressione artistica e proprio per determinare storicamente quella evoluzione dei linguaggi che è in funzione, in senso artistico, dello stile dei diversi autori. Analoghe considerazioni possono farsi per i mezzi tecnici che sono alla base del linguaggio e che ne costituiscono il supporto finendo con l'identificarsi con la materialità dell'opera nel suo aspetto di « cosa ». Come abbiamo avuto

occasione di notare la tecnica non è annullata nell'atto creativo, ma ne è superata in quanto vista come pura funzionalità: e quindi la conoscenza dei mezzi tecnici di cui l'autore si è servito può avere importanza nel soggetto conoscente soltanto per valutare come l'artista possa trasformarne la materialità in strumento espressivo sempre attraverso il criterio di uno stile che sia coerente criterio di espressione del suo mondo.

Naturalmente, come può essere utile nel soggetto conoscente il possesso di una educazione nei confronti del mezzo di linguaggio, altrettanto può riuscire giovevole una precisa conoscenza degli strumenti tecnici di cui l'autore si è servito, una conoscenza che investa cioè almeno i risultati del loro impiego in rapporto al linguaggio se non le loro proprietà fisico-scientifiche (cosí può essere utile ad un critico di pittura conoscere la diversa « morbidezza » dell'« olio », della « tempera », e dell'« acquarello », indipendentemente dalla conoscenza delle proprietà chimiche dei diversi colori). Tale conoscenza dei mezzi tecnici deve infatti essere volta nei confronti dell'opera d'arte ad una individuazione di come i mezzi tecnici stessi possano divenire materia di uno stile, cioè elementi di individuazione fisica delle necessità espressive dell'autore.

Come si vede, tutti questi aspetti secondari dell'educazione del soggetto conoscente rimandano costantemente al momento centrale di essa costituito dal sistema per la individuazione degli elementi fondamentali dello stile dell'autore attraverso lo studio delle qualità espressive delle diverse opere. La meditazione cioè sul modo con cui un autore è riuscito a pervenire ad una coerente ed unitaria espressione del suo mondo, permette di stabilire in qual modo il linguaggio e la tecnica pervengano a concretarsi in forme espressive nelle quali è possibile, come si è visto, individuare delle « costanti », sia pure intese in senso evolutivo, che sono appunto quelle in cui si concreta lo stile di un autore. Quindi, in definitiva, lo studio delle condizioni storiche, in senso culturale sociale ideologico di costume, in cui hanno operato i diversi autori e quindi in cui sono nate le diverse opere, la conoscenza dei mezzi linguistici e tecnici di cui gli autori stessi si sono serviti, i collegamenti che è possibile porre tra le diverse opere di uno stesso autore stabilendo una sorta di « itinerario » ideale del suo mondo, o tra opere di autori diversi identificando influenze isolate o reciproche di criteri stilistici o di innovazioni linguistiche e tecniche, o tra opere di uno o piú autori e fatti connessi alla loro situazione di esistenti nel mondo, tutto questo complesso di cognizioni fa parte indubbiamente della educazione estetica ma non ne costituisce il fulcro. Il quale consiste nella formazione di quella facoltà che chiamiamo gusto e che risiede nella capacità di individuazione, piú o meno immediata, degli elementi fondamentali dello stile di un autore, cioè dell'autentica essenza di un'ope-

ra d'arte, unica possibile fonte di emozione artistica. Si è detto come tale educazione si risolva in definitiva in una sorta di « facoltà », cioè in una sorta di attributo particolare della sensibilità dell'esistenza, ma un attributo che benché abbia alla sua base una disposizione del soggetto richiede un lungo e spesso complesso esercizio, una facoltà quindi che, come pertinente all'esistenza, non è mai uno stato definitivamente acquisito, un « fatto », ma è un processo dinamico, perennemente un « farsi », che ha alla sua base quella fedeltà e quella autenticità di cui si è detto, attributi fondamentali dell'atteggiamento dell'esistenza. Cosí, anche nei confronti del processo conoscitivo dell'opera d'arte e dell'emozione artistica che essa può suscitare nel soggetto attraverso la attuazione di un rapporto autentico, ci sembra di impossibile, ed in fondo di secondaria importanza, la definizione della misura in cui intervengono nella conoscenza e dell'emozione stessa, una immediata facoltà di reazione del soggetto o un suo procedimento intellettivo di intendimento dell'opera.

Ci sembra perciò impossibile precisare categoricamente la natura mediata o immediata del godimento artistico: se esso cioè sorga del tutto spontaneamente, al di fuori di un processo logico di interpretazione dell'opera, oppure se tale processo possa talvolta concorrervi. La totalità di ogni atto esistenziale ed il mistero che è alla base dell'esistenza stessa, rendono sempre labili e precarie queste rigide definizioni di un atto esistenziale, cosí come vedemmo era sostanzialmente impossibile una definizione della misura in cui fantasia e pensiero intervengono nell'atto creativo. E' comunque fondamentale affermare che la conoscenza e il godimento generati da un'opera d'arte non sono frutto di una intuizione, quella intuizione sostenuta per coerenza dalla estetica idealistica per la quale il soggetto, sulla scorta di un puro stimolo fisico costituito dall'opera, ricostruisce liberamente in sé l'opera pervenendo in sostanza, nella assoluta libertà dello spirito, alla creazione di una nuova opera. Secondo noi la concretezza dell'opera nella sua forma esistenziale elimina automaticamente questa teorica dell'intuizione anche nel gusto che viene in definitiva a distruggere l'arte: conferisce invece alla conoscenza dell'opera il significato di rapporto, ove ciò che può mutare non è il valore dell'opera a seconda della « ricostruzione » del soggetto, ma l'atteggiamento del soggetto nei confronti dell'opera stessa, atteggiamento che non può mutare il valore oggettivo dell'opera, ma nella sua inautenticità rendere inattuabile il formarsi del rapporto. Altrettanto il rapporto potrà non attuarsi quando la mancanza o la insufficienza di educazione estetica nel soggetto non gli consentano di porsi in contatto con l'opera nei suoi valori e significati essenziali. Naturalmente l'avere inteso il « gusto » del conoscente come una facoltà, formatasi gradatamente e continuamente in formazione, che alla sua base ha una innata attitudine all'attuazione del rapporto

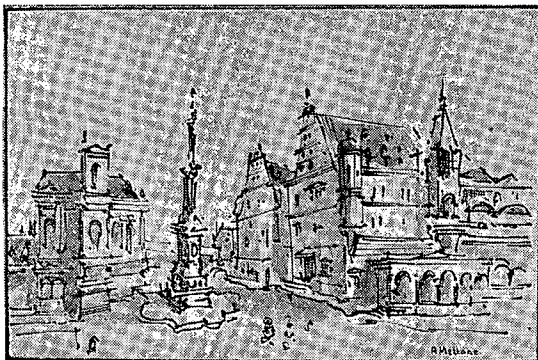
con l'arte, l'aver inteso cioè l'educazione estetica come una formazione particolare del gusto (che si riconnette alla esistenza delle estetiche particolari di cui si è sostenuta la necessità di individuazione sulla base di una estetica generale che tenda alla definizione generale, e non generica, del fenomeno arte), permette di affermare che l'educazione estetica del soggetto consiste nella formazione di un particolare gusto, cioè nella formazione di una particolare attitudine ad intendere e ad individuare gli schemi stilistici connessi ad un particolare linguaggio ed a una particolare tecnica, attitudine che si sviluppa sulla base di una capacità generale di intendere il fenomeno arte. All'estetica generale fa cosí fronte una capacità generale di intendere l'arte ed alle estetiche particolari fa fronte la specifica valutazione delle opere nella loro concreta esistenza: una formazione estetica generale è quindi condizione di autenticità dell'atteggiamento del soggetto nei confronti dell'opera d'arte, ed una educazione estetica particolare come educazione del gusto del soggetto, a intendere il valore delle epoche espresse in un certo linguaggio, è condizione del concreto attuarsi del rapporto del soggetto con la Trascendenza attraverso l'opera d'arte.

Il fatto che un certo soggetto possa dimostrare una capacità di individuazione dello stile di opere pur espresse in diverso linguaggio non contraddice alla necessità di una specifica educazione estetica ma chiarisce come il soggetto conoscente, in quanto esistenza, abbia infinite occasioni e possibilità per attuare il rapporto con la Trascendenza attraverso l'opera di arte. Altrettanto, il fatto che il rapporto Trascendenza-soggetto attraverso una certa opera possa attuarsi anche al di fuori di una specifica educazione estetica, non contraddice il principio della sua intrinseca necessità per un incontro con l'arte, ma identifica soltanto, in taluni casi, la non indispensabilità connessa evidentemente alle qualità espressive dell'opera che, in una maggiore immediatezza di linguaggio, può piú facilmente determinare l'incontro con il soggetto in atteggiamento autentico, fornito di una generale capacità di intendimento del significato e dei termini del fenomeno artistico. Cosí la maggiore facilità di « incontro », per un soggetto conoscente, de « I promessi sposi » di Manzoni, nei confronti della poesia di Valéry, deve essere ricollegata alla semplicità ed alla maggiore « facilità » dei criteri stilistici della prima opera nei confronti della seconda, elementi che evidentemente non determinano affatto, come è stato talvolta ritenuto sulla scorta di un criterio semi-statistico, una diversa validità artistica. E' da notare infatti che a tale maggiore « facilità » di incontro concorrono in modo eminente tutta una serie di elementi culturali che hanno fino ad oggi reso piú universalmente comprensibili gli schemi stilistici di Manzoni, cioé l'interpretazione del suo mondo, che non quelli di Valéry. Cosí la maggiore « difficoltà » di comprensione abitualmente sostenuta ad esempio per la musica di Strawinskij in

confronto a quella di Mozart, non è già da attribuirsi ad una maggiore complessità delle strutture stilistiche della prima nei confronti della seconda, bensí alla mancanza nei confronti della prima di quel processo di educazione, anche incosciente e generico, della sensibilità dei soggetti conoscenti, che è invece presente nei confronti di Mozart (per la graduale comprensione del suo mondo e delle condizioni storiche e culturali del linguaggio di cui si serve e della atmosfera storica in cui si colloca): educazione generica nella sua formazione, ma pur sempre specifica nella sua acquisizione da parte dei soggetti e che consente loro una maggiore « facilità » nell'attuazione del rapporto con l'opera.

Concludendo, questa graduale assuefazione del gusto dei soggetti conoscenti, intesa come maggiore facilità di individuazione degli elementi dello stile degli autori, e quindi di individuazione del loro mondo, deriva o da una maggiore semplicità del linguaggio in cui sono espresse le loro opere, cioè da una maggiore immediatezza della loro struttura stilistica, o da una maggiore comunicatività degli elementi « sentimentali » del loro mondo, cioè da una maggiore immediatezza e generalità di « contenuti », che si risolve anch'essa in una maggiore semplicità di individuazione degli elementi formativi del loro stile. E tale maggiore « facilità » di linguaggio e di « contenuti sentimentali », può originare o dalla intrinseca natura delle strutture stilistiche o da un graduale processo di assuefazione ad esse da parte dei soggetti in conseguenza di ragioni storiche.

Lungi dal negare la indispensabilità della formazione di un « gusto » nel soggetto conoscente affinché possa attuarsi il suo rapporto con l'arte, tali elementi ne ribadiscono il carattere di fondamentale importanza ai fini di evitare errate valutazioni comparative delle diverse opere e dei diversi autori, errori che nascono, anziché da una loro intrinseca diversità di valore, da una differente condizione esistenziale dei soggetti intesa come diversa capacità di attuare il rapporto con l'opera d'arte per una insufficiente educazione estetica.

Nino Ghelli

Lineamenti per una metodologia critica

I.

I lineamenti che qui si propongono, vogliono tener conto di quegli studi estetici e critici che hanno preso il loro avvio dai presupposti e dalle prospettive che la filosofia dell'esistenza ha inserito nella cultura contemporanea. Sotto tali prospettive noi vediamo la possibilità di una nuova metodologia critica che abbia come suo substrato la fondazione filosofica della persona. Una metodologia critica che in fondo, attraverso acutissime intuizioni, era già presente nell'opera del Gentile, proprio per quella « autoctisi » del pensiero, per quel ridurre a presente (pensante) ogni momento storico. E' evidente che, rifacendoci al Gentile, si intende qui far rilevare la direzione del suo pensiero, l'atteggiamento base e non lo sviluppo totale di un idealismo chiuso, immanentistico e sostanzialistico, identificante oggetto-soggetto. Ma al quale dobbiamo riconoscere una iniziale istanza esistenziale, una ricerca ed un tentativo di illuminazione dall'interno stesso del pensiero e lo stabilirsi di una certa problematica che attualmente, anche se priva di soluzione, permea e racchiude in sé la crisi e la cultura contemporanea: l'insistenza sulla impermanenza, instabilità, mobilità del pensiero.

La stessa critica idealistico-gentiliana, pur cosí ricca di accenti personalistici, non ha sviluppato certi aspetti interessanti della « Teoria generale dello Spirito » e certe intuizioni estetiche del Maestro, accentuando invece quel senso vivo della problematicità (v. Spirito) o della assoluta immanenza. E persino un teorico ed un critico acuto come il Chiarini, fissatosi uno schema dialettico-idealistico, sia pure preciso e sottile per logica, ha perso di vista le esigenze della cultura del nostro tempo, non riconoscendo certe radici attraverso le quali l'esistenza si alimenta.

Una critica che non tenga in debito conto la persona e il suo fondamento è destinata ad avere il respiro corto, a non raggiungere il fine. La critica che noi proponiamo parte dall'opera e arriva all'autore nell'opera. Se anche noi affermiamo che l'arte è « trascendenza » è perché diamo a

questo termine una nuova dimensione, è perché il dualismo esistenza-trascendenza ha aspetti differenti dal dualismo, ad esempio, cartesiano (res cogitans-res extensa). Dualismi di questo tipo sono netti ed assoluti e quando si vuole rapportarli si deve in verità ricorrere ad astratti passaggi logici o ad atti fideistici. Esistenza-trascendenza è un rapporto continuo e continuato, in quanto il cercante (per esser tale) non si esaurisce e non trova il cercato, ed il cercato (per essere soltanto) non può scoprirsi al cercante. L'esistenza è un limite ed un confine che ognora si sposta, la indeterminata in cui l'uomo è immerso. Movimento di osmosi, dunque, ritmo aperto e chiuso, al di fuori del quale non vi è vita consapevole.

Se diciamo allora che l'opera d'arte è trascendenza, diciamo che essa è rapporto esistenza-trascendenza, punto di contatto tra la trascendenza che dona l'esistenza che prende; e se poniamo l'accento su un termine è per stabilire l'impermanenza dell'altro, proprio per fissare il rapporto, per dire che questo rapporto è avvenuto, ma che continua, si fa e si rifà sempre. E che il rapporto si ponga sempre e non solo nella linea ascendente autore-opera, ma anche nella linea discendente opera-contemplante, consegue alla definizione come trascendenza dell'opera stessa. Dunque: se la trascendenza è rapporto, se l'opera d'arte è trascendenza, un rapporto deve avvenire anche tra contemplante e opera d'arte, cioè il contemplante deve stabilire quel rapporto il cui termine è la trascendenza: ogni rapporto al di fuori di questo non permette di giungere all'opera, la quale è d'arte in quanto ha in sé la possibiltà di fondare tale rapporto.

Una critica che parta da queste premesse non può che procedere per la linea contemplante-opera-autore, in cui l'opera è il termine medio fra i due estremi, essendosi posta la proporzione autore : trascendenza = trascendenza : contemplante, ove il parametro variabile è proprio il quarto membro (contemplante) essendo gli altri inamovibili e costanti. La proporzione cosí stabilita può chiarire la validità dell'opera d'arte. Facciamo rilevare che nel ciclo « estetico » (ritenendo il termine provvisorio) tanto l'atto creativo quanto l'atto contemplativo si fondano e si radicano nell'esistenza e nella persona. La critica si è attenuta sinora ad una posizione addirittura inversa alla nostra: inizia dall'autore, ricrea e rifà l'opera, ragion per cui i termini vengono a perdere, variando la loro giusta collocazione, anche la loro realtà, sovrapponendosi ad essi quella del critico; personalità che noi rispettiamo tanto da far iniziare da essa il nostro itinerario critico, non però come punto di arrivo bensí come punto di partenza, perché affermiamo che il primo rapporto è tra contemplante-opera. Quindi il critico dovrà dapprima stabilire quelle condizioni che lo condurranno ad essa; d'altra parte: quali possibilità ha il critico di sostituirsi all'autore? (problema essenziale per la filosofia dell'esistenza che accentua il concetto di singolarità e irrepetibilità).

II.

Esigenze in questa nostra direzione paiono affermarsi nella crisi che tuttora investe l'estetica e la metodologia critica, esigenze che se non mettono a fuoco il problema, pongono tuttavia gli studiosi su un piano di maggior concretezza nei riguardi dell'opera d'arte come prodotto e fruizione dell'esistenza.

Le definizioni di tipo astratto (arte come intuizione pura, ad esempio) sono accolte con sempre rinnovata insofferenza, mentre ci si orienta verso un'articolazione dell'arte in tanti specifici problemi; si tende poi a radicare l'arte nella storia e ad inserirla nel divenire anche se poi dal divenire essa si stacca. Né miglior sorte ottengono le estetiche di tipo metafisico e le estetiche generiche: ci si rivolge invece a estetiche realistiche e specifiche, contenenti concetti empirici, in cui l'esperienza ha il suo rilevante posto: arte come storicità ed esperienza, sino a giungere all'arte come « presenza della persona ».

Sono orizzonti questi che a noi paiono estremamente interessanti, ma nei quali è facile perdersi se non ci si attiene alla misura della « persona ».

Ed a questa volendo attenerci, bisognerà dapprima, ritornando al nostro discorso, definire l'iniziale atteggiamento del critico, il quale altro non può essere che un atteggiamento esistenziale.

Quali gli elementi, le condizioni, i termini?

E' bene chiarire che quando ci riferiamo ad un « atteggiamento esistenziale » non intendiamo dire qualcosa di astratto, di vagamente generico, ma intendiamo definire una situazione stabilendo tutti i suoi possibili rapporti.

Un atteggiamento è sempre verso qualcosa, è un inizio di rapporto: esso può essere immediato, avverso, simpatetico o tutt'al piú indifferente, a seconda delle disposizioni dell'individuo (precedente situazione esistenziale, psicologia, stato d'animo ecc.). E' evidente che l'inizio di tale rapporto appartiene al « mondo » (dasein), si muove dall'esterno e non dall'interno dell'esistenza. Questo mondo condizionante la situazione dell'esistente (che non vogliamo ancora definire rapporto esistenziale, in quanto l'esistenza non si è ancora posta come scelta) è l'avvio primo ed immediato sul quale la persona opera l'autentico raporto.

Il fulcro della questione è qui, in quell'« autentico rapporto ».

Si sa che questo « autentico » è un po' la chiave di volta ed il punto debole di buona parte delle correnti esistenzialistiche attuali. E' indiscusso che « autentico » sostituisce per l'esistenzialismo « etico », con una maggior puntualizzazione sulla istanza della singolarità. Non ci lasciamo qui trascinare nel labirinto che il problema ci riserva: ci sarà sufficiente chiarire di esse quel tanto che permetta di procedere senza intoppi.

Cominciamo intanto con lo stabilire il duplice aspetto di tale « autentico rapporto »:

1° Verso la persona
2° Verso l'opera

e vediamo poi se questa duplicità è sostanziale e permanente o non è possibile la sua riduzione ad unità.

III.

Trattiamo del primo rapporto: verso se stesso.

Per rapporto verso se stesso intendiamo la partecipazione della persona umana verso se medesima, senza la quale non è possibile stabilire rapporti, non tanto di esistenza ma di giacenza, non tensione ma determinazione, stato e non atto. Non vi può essere partecipazione alla trascendenza senza partecipazione alla persona, la quale è costante presenza, necessaria affinchè la trascendenza si scopra nell'intimità dell'assistenza, resa consapevole confluenza di rapporti vivi.

Questo ci riporta all'altro principio insopprimibile dell'esistenzialismo, la centralità della persona umana: ogni spostamento che di essa operiamo dalla sua collocazione originaria non può che riuscire ad un « essere » risolto in un mero schema impersonale di rapporti logici dove ciò che deve essere non è mai ciò che è.

Possiamo dire che questo rapporto si impernia sulla categoria della « possibilità », con quanto di proprio le gravità intorno: libertà, rischio, impegno, ecc.

Cion定nostante se il problema cosí pone i suoi dati ed i suoi termini, non ha ancora la sua soluzione, che è quella di determinare il « valore » dell'autenticità del rapporto.

E qui ancora dobbiamo ritornare alla strutturazione della persona, ove gli « atti » non sono atomisticamente disposti, secondo la « fissure » di Sartre o il nichilismo dei russi (Lev Chestov) ricadendo in un irrazionalismo arbitrario che rende impossibile la durata dell'« Io ». D'altra parte non è piú possiible accettare un soggettivismo universale di tipo kantiano o un'assoluta legalità della morale secondo stabiliti apparati giuridici (l'ordine tecnico dell'« avere », secondo il Marcel: poiché « l'istanza attuale insopprimibile tende a porre l'atto umano in uno stato di tensione energica e personale, evitando il suo raggelarsi in forme consuetudinarie a caricare il singolo delle sue responsabilità individuali senza scaricarle ad apparati esteriori » (1).

---

(1) L. Stefanini, *Esistenzialismo ateo ed esistenzialismo teistico*. Cedam, Padova, 1953.

Si tratta proprio di stabilire una fedeltà all'io (alla persona) in uno stato di impermanenza, di saldare gli « atti » mantenendo tra essi continuità e coerenza.

Lo stesso termine « coscienza », sotto questa prospettiva assume il significato di contatto che l'io ha con se stesso, contatto che gli rivela che l'essere esiste solo come coscienza ossia come questa mia particolare « coscienza ». Ed accettiamo quanto ancora scrive lo Stefanini:

« ... L'esperienza dell'io, che è il dato piú certo ed immediato di cui si possa disporre, sconfigge ogni concetto dell'essere quale « dirimpettivo » del pensiero (oggetto che il pensiero debba rispecchiare) o « riempitivo » del pensiero (contenuto che venga a saturare una forma vuota) o « antagonista » del pensiero (concretezza greve dinanzi a cui si abbatta lo sforzo di risoluzione del pensiero). Esiste bensí l'essere senza pensiero (le cose); ed esiste il pensiero senza l'essere (il possibile). Ma le cose sono reali ed esistenti solo per l'atto del pensante che le crea o le riconosce o le interpreta; il possibile è reale ed esistente solo nell'atto del pensante che lo pensa quale linea di svolgimento del suo potere ... ».

Il problema è chiaro: il rapporto verso se stesso, abbiamo detto, si muove sul piano della « possibilità » ed è nell'interno di questa possibilità (pensiero senza essere) che emerge la coscienza, che è coscienza di esistenza, che è l'essere determinato dalla e nella possibilità. E se l'essere non può, per tal modo, che manifestarsi come « mia » coscienza, dobbiamo dedurre che la categoria dell'essere è la « singolarità », la « unicità ».

E se ancora riallacciamo il nostro discorso all'atteggiamento del critico, ci sarà chiaro, nei riguardi della prima parte, che cosa significhi « esistenziale »: e cioè che egli ha il dovere di fondarsi come singolo, come persona, come atto che crea in sé la coscienza, modo unico di affermare l'esistenza. Quindi qui siamo fuori da ogni posizione di indifferenza sinora sostenuta dalla critica come posizione piú favorevole per il giudizio: confessiamo addirittura che siamo agli antipodi, perché per noi il critico è « impegnato » per l'atto stesso che compie a fondare se stesso, con tutte le implicanze sopra enunciate.

IV.

Stabilire il rapporto verso se stesso significa dunque effettuare quel movimento che, unico, ci deve avviare all'esistenza. Abbiamo accennato alle conseguenze generali derivanti da un tale atteggiamento, conseguenze che combaciano perfettamente con quanto altrove dicemmo sul primo termine della proporzione e cioè l'artista. Riassumendo a tale riguardo il nostro pensiero, abbiamo considerato il termine artista come un termine consuetudinario e di convenzione, mutuando il termine stesso dal lin-

guaggio della tradizione. In effetti noi sosteniamo che il cosiddetto « artista » è innanzi tutto uomo, che fonda la propria esistenza, il cui atteggiamento autentico è quello di rapportarsi alla trascendenza, atteggiamento che non è di sua esclusiva pertinenza, bensí d'ogni essere umano e che identifica quindi (fermi restando i principi fondamentali dell'esistenza) lo scienziato al filosofo, l'artista al matematico ecc. (usufruendo sempre della terminologia tradizionale).

Con questo vogliamo dire che l'esistenza e la persona rimangono a base del nostro ciclo e che al di fuori di esse non è possibile determinazione alcuna. Qui si aggiunge che le differenti terminologie possono avere un certo significato (di comodo) ponendo la differenziazione nei riguardi dei rispettivi prodotti. Ma è discorso questo che riprenderemo in altra sede.

Dobbiamo ora chiarire che cosa si intenda e come si intenda il rapporto del contemplante con l'opera. Si è detto antecedentemente che l'opera d'arte è tale in quanto ha in sé la possibilità che un rapporto con essa sia stabilito ed altrimenti non può essere, poiché se arte è trascendenza, una trascendenza la quale non sia partecipazione non avrebbe ragione di essere (e ci rifacciamo alla nostra definizione di trascendenza) risolvendosi essa in un dualismo senza punto di contatto. Determinato quindi che la via della trascendenza è quella attraverso la persona, determinato che l'opera ha in sé questa possibilità, si tratta di percorrere il cammino per giungervi.

L'opera d'arte è rapporto avvenuto, trascendenza storicizzata, essere che per svelarsi ha fratturato il tempo della storia inserendovisi : un punto di contatto fra attimo ed eternità; attimo, nel punto in cui essa si riveste del tempo; eternità, nel suo « esistere » fuori del tempo. Porsi in rapporto unico da lei emanante. Ciò significa avere la « possibilità » di porsi in tali condizioni e la « volontà » di rendere operante la possibilità. E ritorniamo qui ancora alle nostre analogie e vi ritorniamo perché ci paiono lecite e determinanti : all'eticità iniziale dell'artista non può non corrispondere l'eticità finale del contemplante (sempre riguardo all'intero ciclo da noi espresso).

Allargando, possiamo dedurre che ogni atto autenticamente esistenziale è un atto etico.

Le condizioni per fondare il rapporto con l'opera, sono, e ciò è evidente, quelle stesse che l'opera impone, procedenti dalla sua storicizzazione e dal fine della sua esistenzialità.

V.

Trattando del rapporto in cui deve porsi il contemplante per raggiungere l'opera, l'abbiamo definito duplice, con quanto è seguito dalla

sua trattazione. Ma abbiamo anche aggiunto che è nostro compito stabilire se questa duplicità è permanente oppure se non sia possibile la sua riduzione all'unità.

La nostra tesi è che nulla è duplice nell'esistenza e che il confluire in essa dei rapporti non comporta una sua atomistica dispersione ma essa è tale proprio per questa sua continua riduzione ad unità ed unicità.

Noi diciamo che il secondo rapporto è implicito nel primo ed il primo implicito nel secondo. Di fatti: una volta posti di fronte all'opera d'arte, se ci fermassimo solo al primo rapporto, non avremmo effettuato un atteggiamento autentico né tanto meno esistenziale, perché non sapremmo il termine finale dell'atteggiamento stesso. D'altra parte fondare solo il secondo rapporto (ed è quanto sinora la critica ha fatto) al di fuori di ogni partecipazione della persona (attraverso la quale non può non passare ogni rapporto) significa riproporsi schemi astratti al di fuori di ogni presenza concreta di sé e dell'opera. Se il primo rapporto stabilisce il sorgere della « coscienza » (e sia essa quella del critico) ciò avviene nella presenza concreta dell'opera, coscienza che ha la sua determinazione nel prolungarsi o proiettarsi del rapporto teso all'opera stessa. Di modo che l'atto esistenziale definito, presente, concluso, unitario e unico avviene solo al raggiungimento dell'opera.

Altri interessi possono distogliere la « persona » dall'unico autentico rapporto sopra stabilito: è certo però che tali rapporti rimangono al di fuori dell'opera stessa presa nella sua immediatezza, nell'opera come trascendenza svelata, assumendola invece come cifra, come qualcosa d'altro dall'opera stessa, ponendo cioè l'accento non tanto sulla temporalità-eternità dell'opera (universale-particolare) ma ad esempio sulla sola sua concretezza storica o sulla sua sola struttura logico-astratta. E' questo atteggiamento altrettanto esistenziale ed altrettanto autentico ma che esce dal nostro ciclo, in quanto parametro variabile della proporzione non tende all'opera come trascendenza.

VI.

A conclusione di questi nostri appunti (forse piú che lineamenti) e a riprova che certa problematicità sui rapporti arte-persona è attualmente al centro dell'interesse degli studiosi in tale campo, riprendiamo un interessante articolo di Ugo Spirito, « Impersonalità dell'Arte » (1). L'argomentazione dell'Autore si imposta in tal modo:

« L'affermazione della personalità dell'arte, cosí come è generalmente intesa, implica che l'opera d'arte inerisca sostanzialmente ad una per-

---

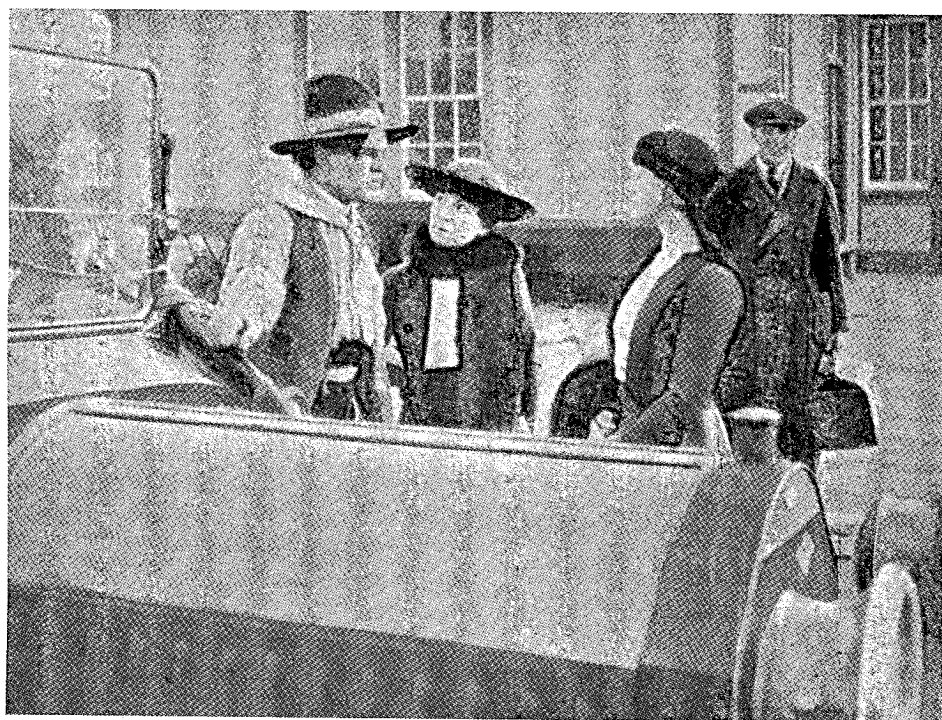
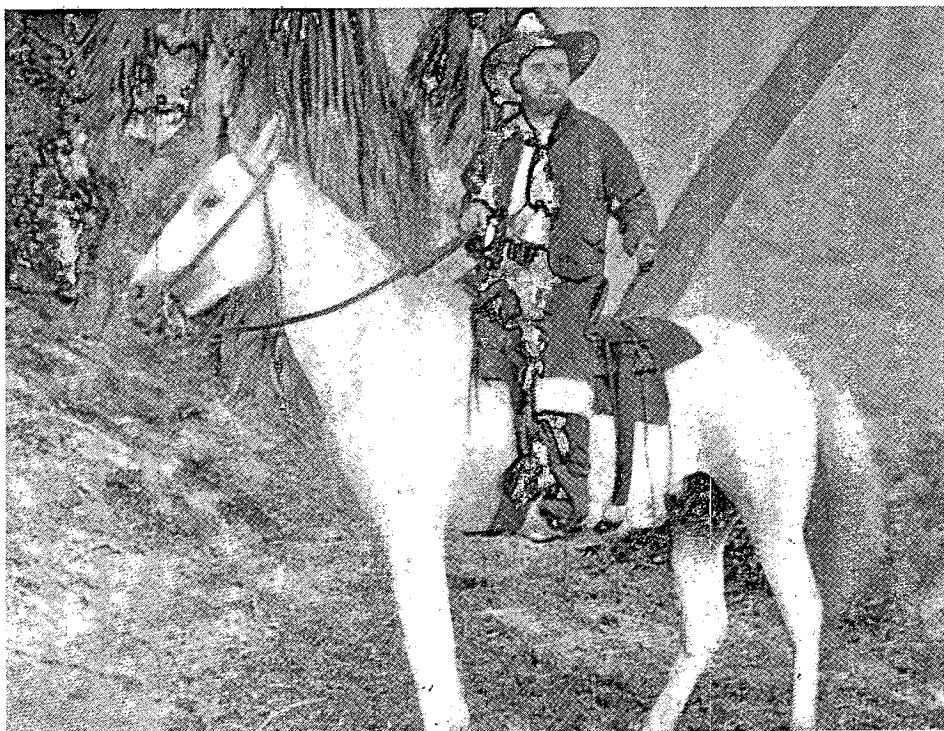
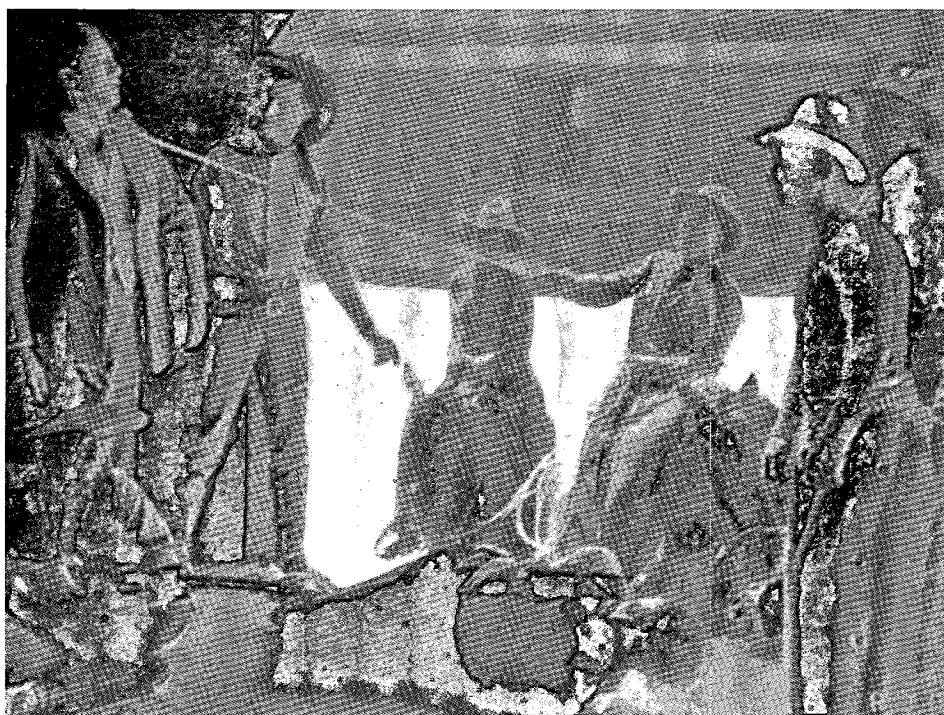
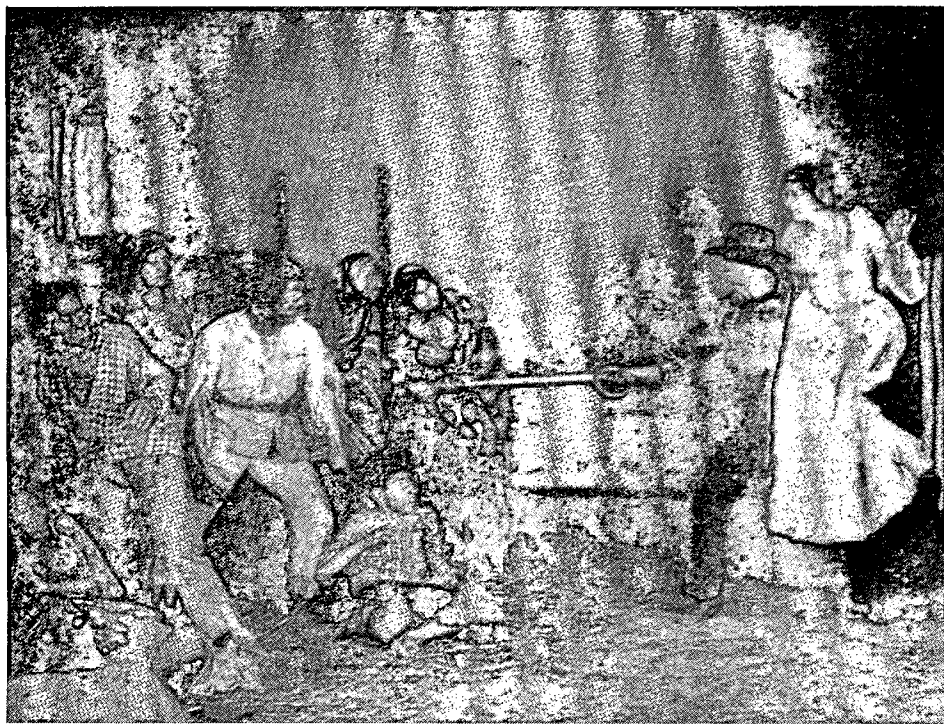
(1) U. Spirito, *Impersonalità dell'arte;* in « Giornale Critico della Filosofia Italiana », 1952.

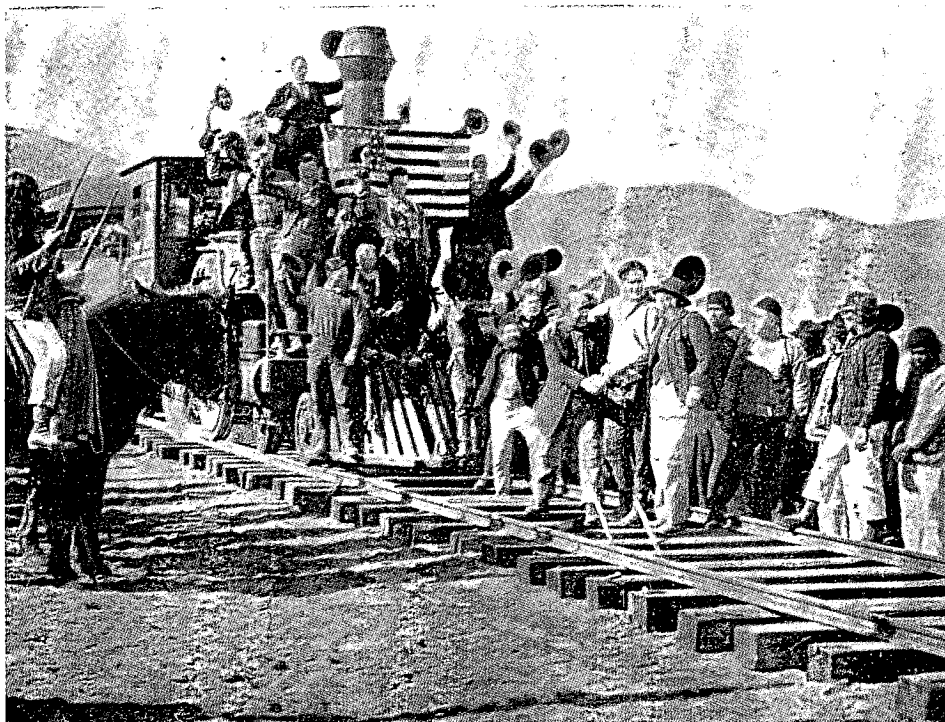
THOMAS H. INCE — *The fugitif* (1914) con William S. Hart

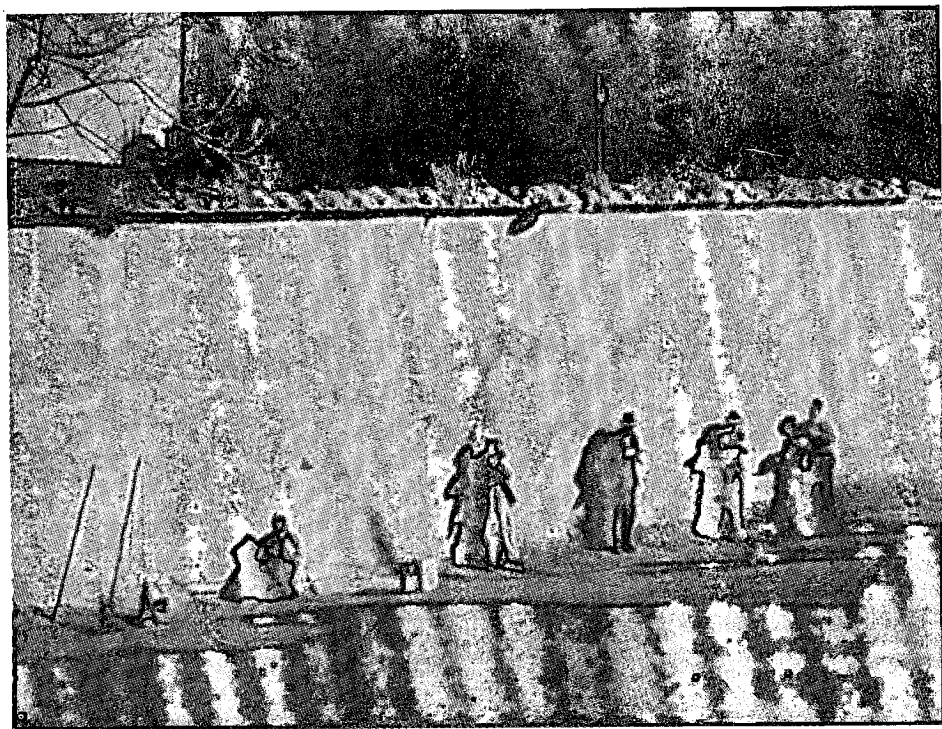
THOMAS H. INCE — *Typhoon* (1914)

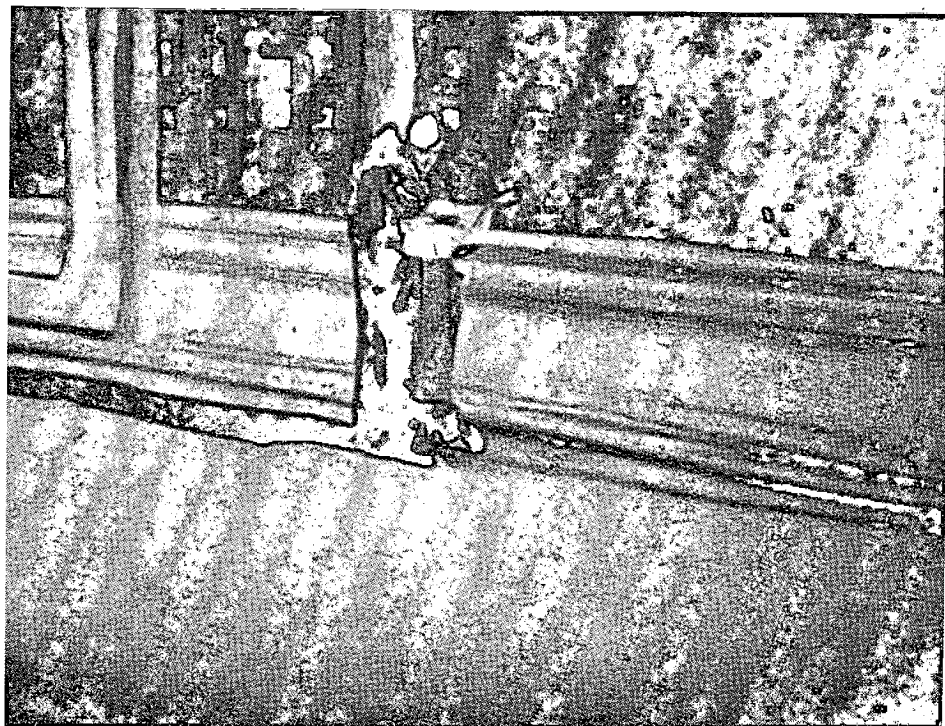
THOMAS H. INCE — *The Coward* (1916) con Charles Ray

THOMAS H. INCE — *The Aryan* (1916) con William S. Hart

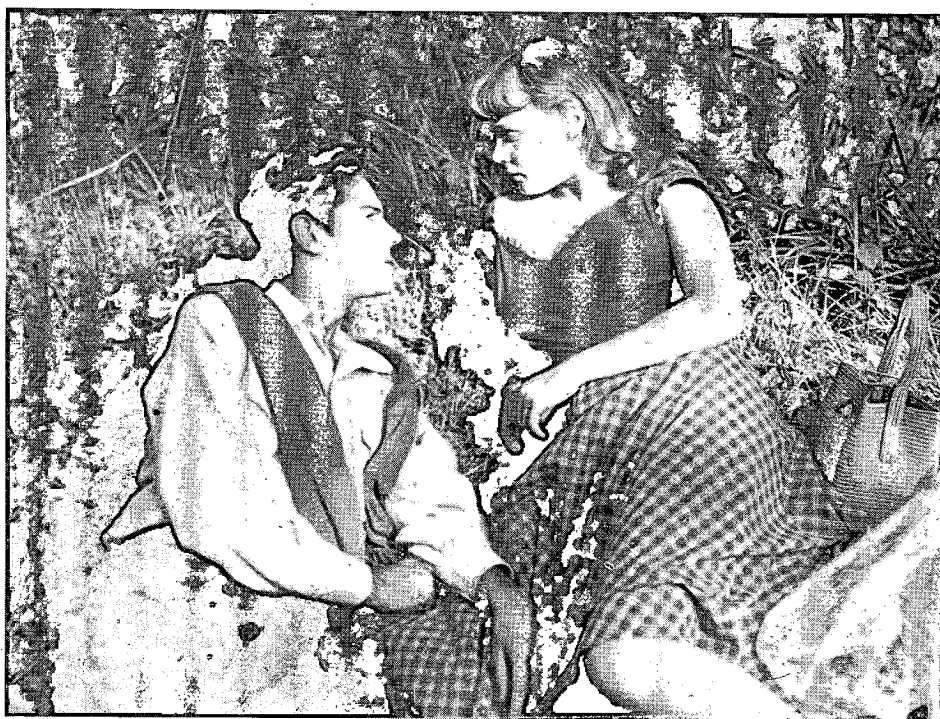
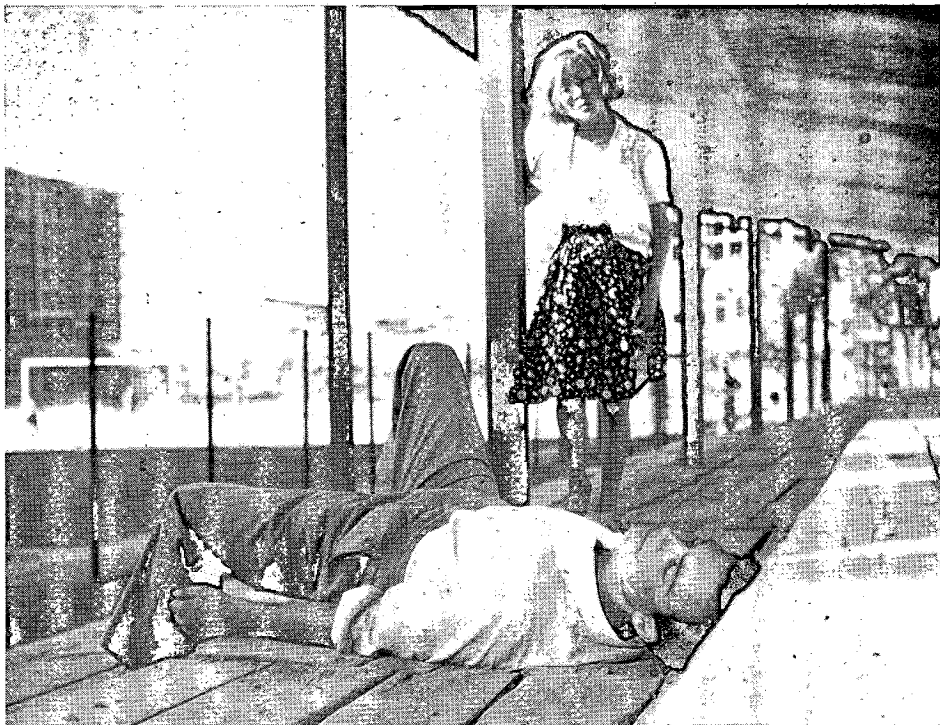
CECIL B. DE MILLE *The Squawman* (1918) con Catherine Mac Donald

AN. della « Famous Players » *The Valley of the Giants* (1919) con Wallace Reid

J. Gordon Edwards — *The last of the Douanes* (1919) con William Faruum

Lynn Reynolds — *The Texan* (1921) con Tom Mix

FRED NIBLO — *The Mark of Zorro* (1921) con Douglas Fairbanks

LAMBERT HILLYER — *White Oak* (1922) con William S. Hart

John Ford *The iron horse* (1924)

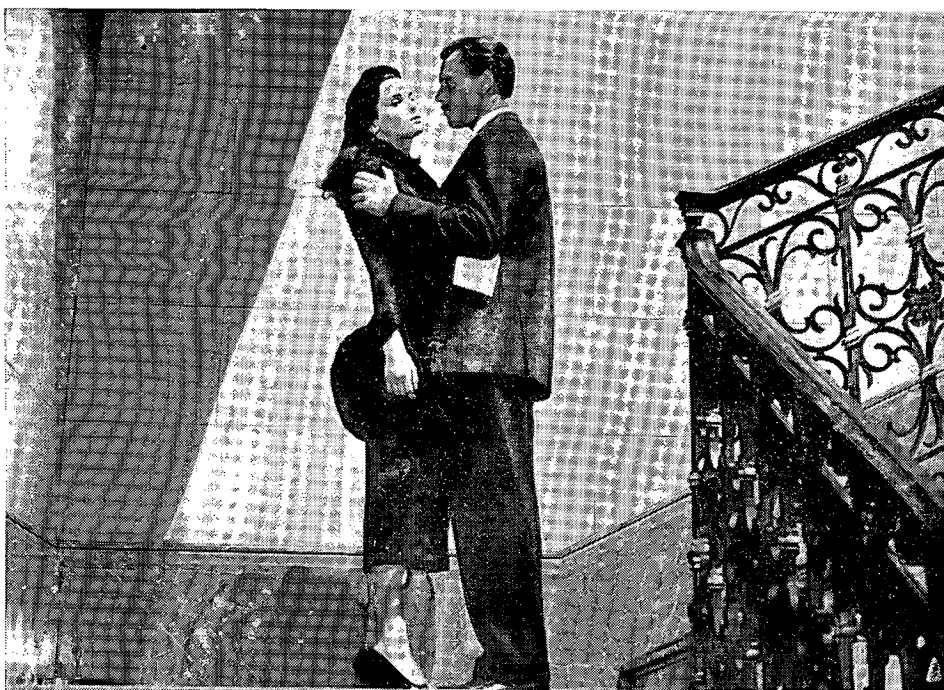
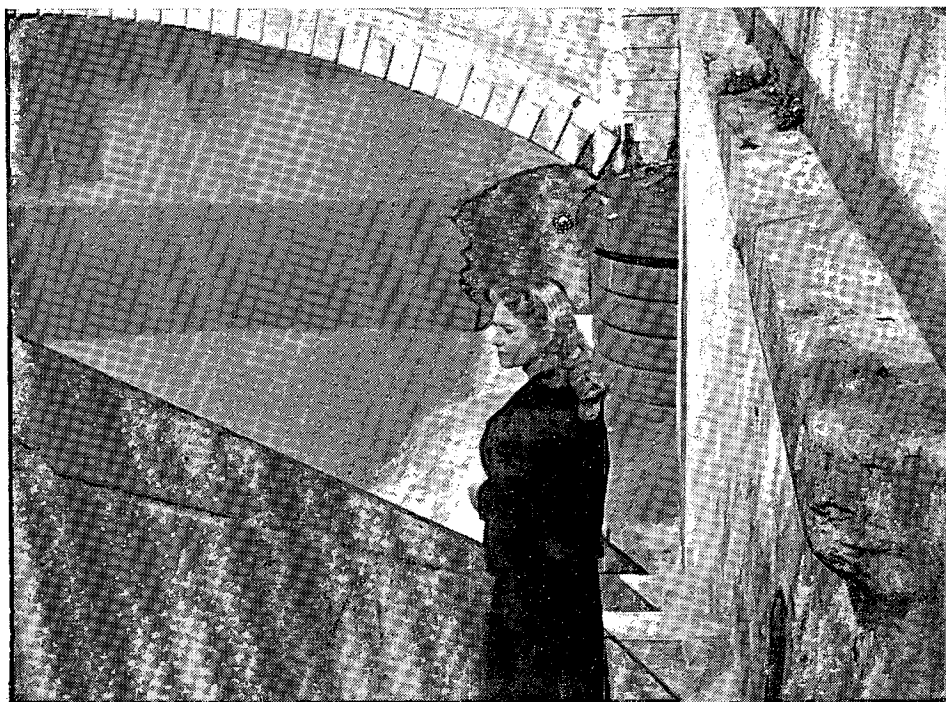
King Baggott *Tumbleweeds* (1926) con King Braggott

MICHELANGELO ANTONIONI *N. U.* (1949)

MICHELANGELO ANTONIONI *L'amorosa menzogna* (1949)

MICHELANGELO ANTONIONI — *L'amorosa menzogna* (1949)

MICHELANGELO ANTONIONI — *Cronaca di un amore* (1950)

MICHELANGELO ANTONIONI — *Cronaca di un amore* (1950)

MICHELANGELO ANTONIONI — *I vinti* (1952)

MICHELANGELO ANTONIONI *I vinti* (1952)

MICHELANGELO ANTONIONI *I vinti* (1952)

MICHELANGELO ANTONIONI — *La signora senza camelie* (1953)

MICHELANGELO ANTONIONI — *La signora senza camelie* (1953)

MICHELANGELO ANTONIONI *Tentato suicidio* (1953)

MICHELANGELO ANTONIONI *Tentato suicidio* (1953)

sona la quale rappresenti il fondo permanente ed immutabile che sta a base di tutta la vita cui va incontro la stessa opera: porre in discussione la personalità dell'arte è trasportare l'indagine sull'autore dell'opera d'arte. Sorge subito una pregiudiziale: perché, infatti, il quadro si moltiplica nella vita di ognuno degli spettatori che lo guardano, apparendo diverso ad ognuno come dimostra appunto il giudizio dei critici d'arte. Chi, dunque, il vero autore dell'opera d'arte? Evidentemente la vita di essa consiste nel moltiplicarsi in quanto si trasporta in persone che sono « altre » dalla persona che l'ha prodotta; l'opera dunque, diventando altra in ciascuno con cui entra in comunicazione, sembra alienarsi dalla persona che ne è all'origine, sembra spersonalizzarsi ».

Ma là dove Spirito crede poter affermare la impersonalità dell'arte noi vi riscontriamo invece la sua personalità. Il filosofo del problematicismo ricade sempre nella premessa idealistica: la ricreazione dell'opera. E' proprio a questi estremi che la personalità si dissolve e non tanto dell'opera (che è personale in quanto la persona è tramite per raggiungerla da una parte o dall'altra del ciclo) quanto della persona « in se stessa », che per fondarsi necessita proprio dell'« altro da sé ».

VII

Si intende che questo nostro discorso non solo non esaurisce o risolve l'argomento, ma la stessa tentata impostazione urge di verificazioni nelle sue premesse. Inoltre quanto abbiamo scritto parrebbe eludere la questione « forma-contenuto »: quasi avessimo lasciato aperto il problema dell'espressione. Si suole anzi dire che il problema dell'espressione è tutto il problema dell'arte. Problema che per noi confluisce nel concetto di « stile », attraverso il quale l'artista giunge alla sua singola personalità e nel quale le sue passioni, la sua immersione in una data società e in un dato momento storico (il suo orizzonte esistenziale) pervengono alla sua coscienza e si manifestano, per cui lo stile diventa costitutivo di una personalità artistica, un modo dell'artista di farsi consapevole. Stile è scelta di contenuti, di temi, di elementi formalistici e della stessa visione del mondo. L'autore si trova a risolvere in ogni istante un problema di scelte e in questo impegno di scelte ha significato la sincerità dell'artista, la sua « autenticità ». Nello stile dunque risiede l'essenza dell'opera d'arte e attraverso di esso l'esistenza si fa comunicazione ed espressione. Si avrà un'assoluta pienezza espressiva quando tutti i sistemi di queste scelte saranno improntati ad un unico criterio che è normativo. Non si dovrà quindi parlare di bello o brutto stile, ma di presenza o di mancanza di stile. E' evidente che il concetto di stile coinvolge anche quello di « tecnica » senza esaurirsi in esso: questo problema di scelte si concreta con l'uso di elementi del mondo esteriore, colori, te-

la, pellicola ecc., elementi dei quali l'autore si serve per dar vita a quegli oggetti che costituiscono per lui il mezzo della propria espressione. Per cui lo stile è l'unità nella quale determinati rapporti, (ad es. spaziali, tonali, ecc.) si fondano. Dice bene Morpurgo Tagliabue [1] quando definisce lo stile come lo schema dell'arte, uno schema che seleziona e corregge e provoca le emozioni e le forme, divenendo cosí esso lo strumento del passaggio dal sentimento pratico al sentimento artistico: ciò che equivale a dire all'opera d'arte.

Nella struttura dell'opera d'arte lo stile è questa stessa struttura, riconosciuto a posteriori come il ricavato di una analisi critica. Si intende che lo stile di cui si tratta è lo stile « in atto ». Esso è un atteggiamento attraverso il quale si esprimono o si provocano certe emozioni dandocene un'unica rappresentativa, cosicché parlare dello stile di un autore è parlare del suo mondo, del suo singolare atteggiamento e della sua personalità.

E' evidente che non riconosciamo temi poetici, ma riconosciamo una forma poetica di tutti i temi che fanno arte, perché chiunque riesca a estrinsecare, a dire sensibilmente la propria verità è un artista. Sempre l'arte è espressione di chi ha qualcosa da dire, e precisare o disporre artisticamente questo « qualcosa », è precisare, disporre consapevolmente il proprio mondo reale. La struttura stilistica è sempre orientata da una struttura morale, perché ogni sistema emozionale implica un atteggiamento etico. E tuttavia stile ed emozione paiono eterogenei, perché i loro risultati si riferiscono a due differenti ambiti: quello estetico e quello culturale. Ma porre un divario tra lo stile dell'artista e le sue emozioni, significa riproporre l'irriducibilità tra « forma e contenuto », non pensando che il contenuto è intuizione espresso in *quella* forma.

In tale equivoco cade chi considera lo stile un insieme di regole che le varie poetiche codificano e cioè un insieme di regole impersonali e l'emozione riportata ad una trama di atteggiamenti soggettivi. E' vero invece che l'effetto stilistico, formale dell'arte coincide con certi effetti emozionali che non sono astratti e generici, ma individuali e singolari, effetti cioè che vengono a formare il substrato dell'esistenza che si esprime nello « stile ».

Sante Elio Uccelli

---

(1) G. MORPURGO TAGLIABUE, *Il concetto dello stile.* Bocca, Torino, 1951.

La filosofia dell' Esistenza nella storia del cinema

« Io mi meravigliavo di amare già Te e non più un fantasma in tua vece; ma non riuscivo a goderti stabilmente, Dio mio; ero rapito a Te dalla tua bellezza, ma tosto dal mio peso ero strappato a Te, e ricadevo gemendo in queste basse cose. Tale peso era la mia consuetudine carnale ».

(S. Agostino, *Confessioni,* Libro VII, cap. XVII).

Pur non volendosi trattare, in questa sede, del problema concernente la validità filosofica dell'esistenzialismo, è chiaro tuttavia che le sue applicazioni in campo estetico hanno una rispondenza precisa ai canoni basilari di una determinata corrente di pensiero. Una sorta di « dommatismo », se si vuole, esiste in una qualsivoglia espressione dell'arte. Si tratta, in definitiva, di quella « tesi » di eisensteiniana memoria ch'è la derivazione — in materia artistica — delle più nobili estrinsecazioni del sentimento (o diciamo dell' « intuizione », comprendendovi anche una buona parte di « ragione »).

Altrettanto evidente mi pare, però, che i fatti (per quel che concerne l'espressione artistica dell'esistenzialismo) non sempre si sono dimostrati all'altezza della situazione: si è verificato, in altri termini, che la concezione teoretica prendesse sovente il sopravvento sulla più genuina espressione artistica, risolvendo — ad esempio — situazioni derivanti da segreti e impenetrabili recessi della coscienza artistica individuale attraverso — sia pur abili — modulazioni polemiche o enunciazioni di « dati di fatto » di carattere eminentemente (o unicamente) filosofico. E questo non soltanto nel cinema, ma anche — e soprattutto — nella letteratura e nel teatro.

Per cui, a mio giudizio, l'espressione estetica esistenzialista parte da siffatto equivoco iniziale: e forse sarebbe lecito chiedersi, ancora una volta, di qual carattere sia il problema della creazione artistica, ma la discussione rischierebbe di divenire fin troppo annosa e complessa. Non certo, comunque, ristretta ai limiti abbastanza precisi in cui il presente scritto si vuol porre.

Sarà meglio, perciò, cercar di individuare — ripercorrendo rapidamente alcuni capitoli della storia del cinema — l'esatto punto di confluenza della filosofia dell'esistenza con le sorti della pellicola impressa; tentando di scoprire il contributo indubbio che l'esistenzialismo ha dato al cinema; tirando, in definitiva, le somme di una esperienza che si dimostra probante per il fatto stesso che esiste. (Molto acutamente il filosofo esistenzialista cattolico Marcel ha portato le premesse concettuali dell'esistenzialismo al loro fine ultimo, alla loro veridica ragion d'essere: « ... La persona non si realizza che nell'atto nel quale tende ad incarnarsi in un'opera, in un'azione, nell'insieme di una vita, tuttavia è proprio della sua essenza di non fissarsi mai, di non cristallizzarsi in nessuna incarnazione particolare ... Senza pensare nel medesimo tempo a ciò che è al di là di lei, ad una realtà soprapersonale che presiede a tutte le iniziative, realtà che è, insieme, il loro principio e il loro fine .... »).

E, sebbene i piú dichiarati postulati esistenzialisti siano stati posti dal film francese di questo dopoguerra, non sarà certo privo di utilità cercare di scoprire in alcune manifestazioni del cinema anteriore gli esatti precedenti di questa espressione artistica. Il discorso ne risulterà in tal modo allargato, e ben delimitato nei suoi termini precisi di causalità e influenze. Poiché è chiaro che le premesse all'estrinsecazione estetica della filosofia dell'esistenza esistevano, sotto l'etichetta di vari « ismi », già da moltissimo tempo.

Preludio all'esistenzialismo.

Lasciamo da parte il paradosso socratico del vivere desiderando la morte senza procurarla, o la tragedia greca; lasciamo da parte, per ora, S. Agostino, e il suo annullamento nell'esigenza mistica, e il Leibniz con la sua monade incomunicabile, che estende la solitudine dell'individuo all'oggetto. Giungiamo fino ad epoca a noi assai piú vicina, scoprendo le premesse esistenzialistiche nei film e nei loro diretti precedenti.

Innanzitutto, l'espressionismo letterario teatrale musicale e pittorico che rappresentò in Germania — nel primo dopoguerra — le risultanze precise di una concezione morale ed estetica derivante da una effettiva situazione esistenziale. Talché, ad esempio, il poeta inglese Auden scrisse, per la morte del drammaturgo espressionista Ernest Töller, i seguenti versi:

> « Noi siamo trascinati da poteri che vorremmo comprendere:
> intrecciano loro i nostri amori,
> essi dirigono sino in fondo la malattia,
> il proiettile nemico, ed anche la nostra mano ».

E' chiaro che, alla base di questa *incomunicabilità* dell'essere cosciente, c'è una interpretazione della realtà di carattere squisitamente esistenziale. Non ancora giunta alla sua maturazione ultima, se vogliamo, alla sua « esistenza per se stessa »: ma « l'arte, in quanto attività pratica, si definisce e si specifica in un fare, in un'azione, che è quella dell'autore nell'atto di estrinsecazione oggettiva a costituire gli elementi caratteristici e fondamentali dell'atto artistico » (1).

E « l'atto creativo dell'autore — osserva ancora il Ghelli — è quindi anzitutto espressione concreta, cioè un atto esistenziale » (2).

Bisogna, comunque, tener conto di un fatto basilare (e qui il problema si riallaccia a schemi specifici di « impostazione » e di « tono »): che cioé, alla base dell'espressionismo inteso in linea filosofica, esiste — ad onta di tutto — una esigenza di superamento e di soluzione, esigenza profondamente radicata e sentita tanto da poter essere considerata indistruttibile e primordiale impulso di vita, e sí da poter accomunare in dissonante solidarietà le correnti spirituali della Germania di Weimar. Il fatto esistenziale, in altri termini, si verifica nell'espressionismo unicamente se inteso nei termini un po' caotici della « débacle » spirituale e sociale del dopo-guerra: motivo, questo, ch'è il primo e l'ultimo della concezione esistenzialista del reale (escludendo, ovviamente, dal discorso le risultanze filosofiche ortodossse di un Marcel e di un Lavelle), ma non certo dell'espressionismo. Bisogna stare attenti, cioè, a non confondere l'impossibilità del movimento espressionista a trovare una soluzione, con l'essenza della ricerca, la rinuncia fatale ad essa, ch'è invece caratteristica essenziale — a mio avviso — di una determinata corrente esistenzialista, ch'è forse la piú universalmente conosciuta. Si potrebbe dire, in altri termini, che la filosofia dell'angoscia (escludendo dal discorso il contenuto mistico ch'è parte essenziale della concezione del Kierkegaard), presenta due volti ben distinti: nel caso dell'espressionismo e delle sue conseguenze, è *rinuncia* derivata da una contingente impossibilità a trovare la propria strada; nel caso dell'oggettivazione della concezione esistenziale in forma estetica operata da Jean-Paul Sartre e seguaci, è *rinuncia* cosciente delle proprie possibilità infinite di acquiescenza e quindi — in alcuni casi limite — sforzatura polemica, gusto della disperazione e della spietatezza senza evasioni né pietà, e via discorrendo. Sicché, a mio giudizio, l'espressione artistica dell'esistenzialismo soggiace — pur rivelando notevolissime qualità e possibilità di sviluppo — ad un equivoco iniziale: ch'è quello di elevare a « dogma » la propria interpretazione del reale, rischiando in tal modo di incappare — putacaso — nelle strettoie della saccenteria.

(1) Nino Ghelli, *Il problema dell'autore del film nel quadro della filosofia dell'esistenza.* - « Bianco e Nero »,A. XIV, n. 3 - Marzo 1953.

(2) Nino Ghelli, *art. cit.*

Il che non inficia, certo, la validità intenzionale delle sue istanze etiche (già in avanti mi capitò di accennare all'indubbio valore ideale e morale di correnti di pensiero che possono farsi risalire a S. Agostino): rivelando, semmai, il segno della propria caducità sul terreno dell'espressione pratica — cioé quando voglia elevarsi a « dogma » di un'estetica.

Per ricondurre il discorso nel campo dell'espressionismo, e per dare quel tanto di esemplificazione consentita ad un'analisi forzatamente sommaria, dirò subito che i film tedeschi che vanno dall'espressionismo puro e semplice al « Kammerspielfilm », e che assumono via via i nomi di registi come Stellan Rye e Wegener, Lupu Pick e Piscator, E. A. Dupont e F. W. Murnau, rivelano in definitiva la loro potenzialità esistenziale nell'ambito stesso della materia (o « atmosfera », se vogliamo) trattata. Del che può esser sufficiente dimostrazione l'avventura cinematografica rappresentata dalla personalità realisto-espressionista di G. W. Pabst. Come, a questo proposito, nota il Pandolfi: « Si resta sempre chiusi tra l'espressione dei sussulti fisici, gli impulsi inarrestabili dei protagonisti. I loro occhi e i loro corpi si scontrano, si abbracciano, si uccidono ... » (1).

Ben è chiaro, insomma, che siffatto « stato » del cinema tedesco va inteso — per quel che riguarda l'esistenzialismo — unicamente come atto preparatorio: rivelando, anzitutto, quella crisi della filosofia idealistica e romantica, quella « crisi del sentimento della realtà che doveva prima o poi verificarsi nel paese in cui la filosofia aveva rivelato al mondo che tempo e spazio non sono che forme subiettive della nostra sensibilità, affetto indipendenti dalla realtà esterna » (2).

Ed un esame, anche supeficiale, delle opere basilari di questo periodo, da *Caligari* a *Mädchen in Uniform*, potrà portare se non altro ad un'interessante conclusione: essere al centro del film espressionista tedesco e derivati, la percezione esatta di un « male di vivere » che in tanto si afferma ed assume corposità e rilievo artistico, in quanto — semplicemente — esiste. La realtà è questa, in fondo, anche se i registi tedeschi l'hanno sovente ricoperta degli orpelli di una concezione mistico-idealistico-romantica che ha saputo semmai incidere soltanto per ciò che riguarda il campo della valutazione formale (s'intende, è chiaro, parlare anche di « contenuto »). E' l'attuarsi pratico e naturale, in definitiva, di quanto Sartre (per giungere a conclusioni estetiche e morali assai diverse però), andrà dicendo molto piú tardi: « ... Le cose si stendevano l'una di fronte all'altra facendosi l'abbietta confidenza della propria esistenza ... » (3).

---

(1) VITO PANDOLFI, *Wedeking, Berg e Pabst - Tre Lulù.* - « Cinema », N. S., Vol. II, A. II, n. 15 - Novembre 1949.

(2) ROBERTO PAOLELLA, *La crisi dell'idealismo romantico nel cinema espressionista tedesco.* - « Bianco e Nero », A. XIV, n. 11 - Novembre 1953.

(3) JEAN PAUL SARTRE, *La Nausea.* - Einaudi, Torino.

Dreyer esistenzialista?

Al centro della valutazione artistica dell'opera di Carl Th. Dreyer c'è, indubbiamente, una concezione di carattere esistenziale. La lotta tra Bene e Male (vista peraltro dal Dreyer con una misura e un vigore ch'è propria solo dei grandi artisti) si attua nei termini di una rigorosa problematica umana appunto in forza della concezione religioso-esistenziale del regista. Il senso del peccato e della salvazione, in altri termini, hanno tutto un particolare significato che non si esaurisce nel vividissimo e sempre sveglio sentimento religioso ma, da esso vivificato e pervaso, giunge fino ai piú segreti recessi di un *sentimento umano* che, vuoi o non vuoi, sa e deve partecipare delle miserie e delle rovine connaturate alla carne.

Ecco alcune battute dello stupendo dialogo di *Vredens Dag* (Dies irae, 1943) che mi sembrano assai indicative in proposito: « Guarda quell'albero! si curva sull'acqua per nostalgia ... »; « No, per pietà verso di noi »; « Tu hai preso la mia giovinezza, la mia bellezza ... io brucio per uno che non posso avere ... »; « Martin, io ti amo, tu mi ami, se abbiamo peccato dobbiamo restare insieme nella disgrazia ... »; « ... io vedo attraverso le mie lacrime che nessuno asciugherà piú ... ».

E' evidente che, da queste parole, scaturisce anzitutto il sentimento di una « pietas », che si riferisce ad una interpretazione « cristiana » della realtà; ma non bisogna dimenticare il protestantesimo di Dreyer, cioé la sua educazione eminentemente medioevale e tradizionalista (pur se i suoi personaggi, assai spesso, sanno attingere risultanze squisitamente moderne), il suo affetto per i miti nordici quali la stregoneria e i crocefissi (In *Vampyr,* Dreyer avrà preluso in maniera assai chiara a questa sua affezione per il feticismo che non va certo scambiata con facile bigotteria: « Il y a des êtres predestinés dont la vie semble reliée par des fils invisibles aux mondes surnaturels. Ils aiment la solitude ... ils rêvent ... leur imagination se developpe à tel point qu'ils voient vraiment plus loin que la plupart des autres humains »): in definitiva, il sentimento preciso di un « fatalismo » che, nel suo divenire esistenziale, assume la colorazione e la portata di un autentico, agoscioso dramma umano. Per cui ben valida mi pare, a questo punto, l'affermazione: « ... il suo schema d'ossessione funebre e di superstizione medioevale si è rivelato in pieno per quanto valeva: cioè soltanto uno schema, un principio particolare e personale, nulla di piú » (1).

Lo stesso Dreyer, del resto, in certe sue confessioni sullo stile nel film, lascia intravvedere il significato implicito della sua ispirazione:

---

(1) Baldo Bandini, *Dies Irae.* - « Cinema » N. S., Vol. I, A. II, Fasc. 6 - 15 Gennaio 1949.

«... Non è forse vero che i drammi piú profondi si svolgono in silenzio? ... Nel *Dies irae* cercai di esprimere appunto la tensione latente, il terrore che cova sotto la vita quotidiana del vicariato. Secondo alcuni ho sbagliato: avrei dovuto dare all'azione uno sviluppo piú violento. Ma se vi guardate attorno, vedrete come le grandi tragedie si svolgano banalmente, senza dramma, ed è questo, forse, il loro lato piú tragico. Secondo altri, certe sequenze avrebbero dovuto essere piú realistiche. Ma il realismo — in sé e per sé — non è arte. E' arte soltanto il realismo psicologico, la verità della vita, sfrondata di tutte le scorie attraverso l'umile fatica di un artista sincero. Ciò che avviene sullo schermo non è realtà, né deve esserlo, perché allora non sarebbe arte» (1).

Sarà quindi necessario in questo rapido sguardo alla personalità del regista danese, proporre all'attenzione del lettore il problema della «creazione artistica» come un fatto strettamente connesso alla concezione filosofica e morale della singola indidualità: vedere, in altri termini, l'attenuarsi d'una armonica «mélange» tra impulso e fattore creativo, uniti assieme da una fatale, esistenziale indissolubilità.

Vuol soccorrermi, ancora, quanto osservato del Ghelli: «Prima dell'espressione non può esistere che una visione vaga ed indeterminata dell'opera, priva cioè ancora di qualunque valore artistico: il quale si concreta negli elementi dello stile dell'autore, stile che non va inteso nel significato meramente formalistico di «corretto uso dei mezzi di linguaggio» ma piuttosto in quello di complesso di elementi caratteristici e peculiari sia del mondo dell'autore sia del suo modo d'esprimersi cioè del suo linguaggio. Elementi dello stile di Dreyer non sono soltanto il tono fotografico particolarissimo delle inquadrature, il ritmo lento e disteso del montaggio, la angolazione inconsueta nei confronti dei personaggi, la frequenza di inquadrature in campo ravvicinato, ma anche, e soprattutto, il tormentoso pessimismo dei personaggi stessi, la loro disperata voluttà della sofferenza passiva, il loro soffrire nell'angustia di uno spazio ristretto ed opprimente, l'ansioso bisogno di indagare i propri rapporti con Dio, cioé gli elementi del mondo di Dreyer. I quali non vivono però al di fuori delle immagini dei suoi film: sono cioè risolti senza residui nella espressione filmica che è di essi l'elemento determinante» (2).

Ecco: l'elemento «peccato» assume ora proporzioni prodigiose; non fini a se stesse, beninteso, ma solo in quanto contrapposte al *Bene*. Tanto nell'accezione del bene che in quella del male c'è, in definitiva, una simile ineluttabilità. L'esistenzialismo di Dreyer, cioè, è un esistenzialismo *ante litteram*, e quindi non fissato in schemi filosofici che

---

(1) CARL TH. DREYER, *Lo stile nel film*. - «Cinema», N. S., Vol. VIII, A. V, Fasc. 97 - 1 Novembre 1952.

(2) NINO GHELLI, *art. cit.*

non partecipino, anzitutto, della coscienza della divinità, e del dramma e della provvisorietà dell'umano. La fatale esistenza del gravame del peccato è continuamente dominata dalla presenza di Dio.

« E che di piú mostruoso del dire che sono divenute migliori quelle cose che hanno perduto ogni bene? Se dunque saranno private di ogni bene, non esisteranno affatto: quindi, poiché esistono, sono buone. Tutto ciò che esiste è dunque bene, e quel male, la cui origine io cercavo, non è sostanza; perché, se fosse sostanza, sarebbe un bene » (1).

Direi quasi che Dreyer sia riuscito a dare, pur con notevoli differenziazioni nel campo dell'ortodossia, sostanza di veridicità artistica al verbo agostiniano. Dove sia ben chiaro, peraltro, che — sia per i cristiani che per i cattolici — il problema dell'esistenzialismo è risolto, essenzialmente, in chiave mistica: il che, d'altra parte, mi sembra l'unica maniera per offrire all'uomo tormentato del nostro tempo il concetto della salvazione e della speranza.

Il verismo francese

I precedenti diretti di quella che, ai nostri giorni, verrà definita la corrente cinematografica esistenzialista vanno ricercati nelle cause estetiche, morali, sociali che — negli anni fra il '30 e il '40 — portarono all'affermazione del « verismo » francese.

Cause, in definitiva, che possono piú o meno farsi risalire al momento storico che, nell'altro dopo-guerra, vide l'affermarsi e lo svolgersi dell'espressionismo tedesco.

E non mi sembra illecito scegliere come punto di partenza il cosiddetto periodo dell'« avanguardia francese », in quanto esso proprio contiene riferimenti assai precisi al successivo « verismo » di un Renoir o di un Carné.

« Fu dopo aver realizzato *L'inondation,* nella primavera del 1924, che Louis Delluc morí ... Il cinema indubbiamente si era accaparrato la parte migliore della sua esistenza. Un clima nuovo si era creato, che avrebbe permesso il film muto i suoi sviluppi piú caratteristici, con le nuove opere di Abel Gance, di Marcel L'Herbier, di Jean Epstein, di René Clair, di Jacques Feyder, e poi di Jean Renoir e Jean Vigo ... » (2).

E' quindi possibile far risalire i principi dell'esistenzialismo cinematografico alle risultanze surrealiste dell'avanguardia? Ritengo di dover dare una risposta affermativa, ed aggiungere che — senza le esperienze avanguardistiche — l'esistenzialismo non si sarebbe verificato, non avrebbe assunto quella particolare colorazione (intellettualistica e d'am-

---

(1) S. AGOSTINO, *Confessioni.* Libro VII, cap. XII.

(2) LEON MOUSSINAC, *Louis Delluc.* - « Bianco e Nero », A. XIV, n. 8-9 - Agosto-settembre 1953.

biente) che lo riferiscono (e lo limitano) ad un clima — morale, estetico e pratico — squisitamente francese. (Nel suo notevole saggio « Filosofia del personaggio e sequenza filmica » [1], il Castelli noterà che « ogni surrealismo è un esistenzialismo: pone un'esistenza che ha tutte le apparenze dell'irrealità, ma non è altro che la determinazione delle realtà che la vita comune, attraverso il banale, rischia di lasciar passare inosservate »). Il movimento dell'avanguardia rivela — anzitutto — ad un occhio piuttosto attento, l'ansia (a volte un po' caotica) della ricerca di un modo d'espressione, di un linguaggio, di uno stile. Era facile, in questo modo, giungere a degli eccessi. « La tecnica invase gli schermi, la camera torturata finì per essere strabica e claudicante, ma tali eccessi, a causa del loro giansenismo, condussero alla liberazione del cinema, respingendo i « soggetti psicologici », gli « aneddoti umani », e l'« arte » [2].

Il movimento d'avanguardia, in definitiva, rappresentato prima da Henri Chomette, Fernand Léger, Eugène Deslaw e Germaine Dulac, e poi da Man Ray, Marcel Duchamp e Francis Picabia (movimento dadaista), fino alle esperienze surrealiste di Antonin Artaud, di George Hugnet, di Salvador Dali e di Luis Bunuel; il movimento d'avanguardia, dicevo, ha senza dubbio al suo attivo l'aver gettato le basi per una comprensione dell'uomo intesa unicamente in funzione intellettiva, indulgendo sia pure ad astrattezze e simbolismi, ma comprendendo « in nuce » quei motivi di affrancamento spirituale che, attraverso l'esperienza avanguardistica di Jean Renoir (per la quale, tuttavia, necessiterebbe un discorso a parte), denunciano il loro primo apparire già in *Menilmontant* (1926) di Dimitri Kirsanoff e nello sconcertante *A propos de Nice* (1929-30) di Jean Vigo. Premesse chiare all'esistenzialismo, direi, ma — ben piú — a tutto lo svolgersi di una estetica della quale l'esistenzialismo francese non rappresenta che il risultato storico-filosofico, e forse l'artistica involuzione.

Ecco, dopo *A propos de Nice,* che Vigo realizza *Zero de conduite* (1931-32) e *L'Atalante* (1933-34). E' persin ovvio ricordare che qui il sentimento umano dell'artista si va vieppiú allargando: risalendo dai principi d'una polemica sociale (indubbiamente presente in tutto Vigo) che non gira piú a vuoto come per i surrealisti, ma sa assumere una sostanza precisa, starei per dire « carnale ». Salvando, oltretutto, e in maniera totalmente personale, quel che nel surrealismo c'era di artisticamente valido: certe subitanee evasioni verso il fantastico, l'intimo segreto d'una « realtà irreale » al di sopra della fralezza della carne. Per cui, in definitiva, l'opera di Jean Vigo ci appare racchiusa — per

---

(1) ENRICO CASTELLI, *Filosofia del personaggio e sequenza filmica.* - « Bianco Nero », A. XIII, n. 11 - Novembre 1952.

(2) ADO KIROU, *Quella che fu chiamata « la seconda avanguardia francese ».* - « Bianco e Nero », A. XIV, n. 8-9 - Agosto-settembre 1953.

ciò che concerne, almeno, il momento primo della sua ispirazione — entro il preciso sentimento dell'angoscia: quale che sia il risultato artistico individuale che ci offre il regista, la « sua » conclusione, questo sentimento è alla base della sua costruzione poetica, magari suo malgrado (e molte sequenze de *L'Atalante*, con la loro ansia di liberazione, paiono darne conferma), e quindi degne di attenzione ai fini d'una esatta valutazione del cinema francese.

Sul binomio Renoir-Carné ritengo ci si debba rivolgere, essenzialmente, per una analisi — sia pur sommaria — della corrente veristica in Francia. Duvivier non entra in siffatto discorso che per il rotto della cuffia: pur non essendo un artista, non apportando neanche soluzioni definitive all'intendimento del pratico significato di una determinata tendenza, ha avuto però l'innegabile merito di darla ad intendere per un certo tempo; di vivere, in altre parole, ai margini di un sentimento e di una estetica, scavandoli appena in superficie, offrendo sovente il « tipo » al posto del « personaggio », e via discorrendo.

Sarebbero necessarie molte pagine per poter stabilire l'apporto preciso delle opere di Jean Renoir all'esistenzialismo.

Ritenere d'altronde che il verismo francese di cui Renoir è, certo, il maggior rappresentante sia stato « l'espressione di un mondo in sfacelo, il simbolo di una decadenza e, quel che piú conta, di una febbre di vivere » (1) mi pare sia, pur corrispondendo a effettiva verità, definizione troppo vaga e imprecisa. In quanto, nel verismo francese confluisce, anzitutto, una massa di interessi culturali, estetici, morali, sociali per i quali la limitazione al semplice clima della « débacle » assomiglia un po' troppo al volere, a tutti i costi, portare l'acqua al proprio mulino. Lo stesso Renoir, del resto, ebbe a dichiarare (e si badi a togliere alla dichiarazione ogni intonazione polemica): « Non avevo finora compreso che l'uomo, ancor piú che alla razza deve al suolo che lo nutre, alle condizioni di vita che modellano il suo corpo e la sua mente, ai paesaggi che per tutta la durata del giorno si presentano dinnanzi al suo sguardo. Non avevo finora saputo che un francese che vive in Francia, che beve del vino rosso e mangia del formaggio di Brie davanti al chiaroscuro delle prospettive parigine, non può fare opera di qualità se non si appoggia sulle tradizioni del popolo che ha vissuto come lui ». Donde si può vedere come il realismo o verismo francese nel cinema ha radici che non vogliono limitarsi — nella loro essenza — all'osservazione e interpretazione di un mondo in sfacelo. Che poi questo mondo sia in effetti tale, nessuno vuol metterlo in dubbio; solo che le premesse erano sostanzialmente diverse. L'interpretazione della « débacle » spirituale e morale deriva, in effetti, piú dalla constatazione di un fatto (assai importante, pe-

---

(1) FRANCESCO DORIGO, *Influssi del pensiero esistenzialista nel film francese.* - « Cinema », N. S., Vol. IX, A. VI, Fasc. 122 - 30 Novembre 1953.

raltro) che non da un principio intrinseco alla tematica. E da qui, in seguito, sorgerà l'equivoco della piú conosciuta (ma la meno « reale » o artisticamente valida) corrente esistenzialista del cinema francese, quella che si può far risalire a Jean-Paul Sartre: nel tentativo di voler far assurgere un « dato di fatto » a categoria filosofica ed estetica. Si ripete insomma, nei riguardi del verismo francese, la stessa colpa che l'esistenzialismo dimostra nei confronti dell'espressionismo tedesco, con la aggravante — se cosí si possa chiararla — della naturale evoluzione di una scuola cinematografica che si svolga nel medesimo paese, e in epoca relativamente piú vicina. Ciò premesso, si potrà anche tornare a considerare il lato « contingente » del verismo francese, e sotto questa luce vedere l'opera del regista Jean Renoir: dagli esordi realistici de *La Chienne* (1931) al clima profondamente verista, pur tra innegabili incongruenze, di *Madame Bavary* (1933-34), dalla notevolissima esperienza di *Toni* (1934-35) ai felicissimi spunti di *Le crime de Monsieur Lange* (1936), fino a giungere con *Les Bas Fond* (1936), il meraviglioso e incompiuto *Une partie de campagne* (1936-37), *La grande illusion* (1937), *La Marseillaise* (1937), *La bête humaine* (1939) e *La règle du jeu* (1939-40), a una vera e propria fioritura realistica, il cui significato fondamentale appartiene anzitutto al campo dell'arte. Dichiarando di aver voluto fare con il suo ultimo film francese prima della guerra (*La règle du jeu*) un « dramma gaio » e aggiungendo che « in ogni giuoco c'è una regola: se si giuoca altrimenti, si perde la partita » Renoir affermava il basilare principio artistico del verismo cinematografico francese; principio da lui costantemente osservato sin dal 1931, quello *dell'inevitabilità* della tragica conclusione delle cose e delle azioni umane; principio che, rimanendo fondamentalmente lo stesso, verrà assumendo fino ai nostri giorni un aspetto assai preciso, e via via piú o meno valido in linea estetica: risolvendosi — putacaso — nell'esistenzialismo di Sartre, nel verismo « nero » di Clouzot, nell'acceso misticismo di Bresson, nella realistica vitalità di *Jeux interdits.*

Questo suo « contegno » Renoir lo inquadra e lo determina nella sua maniera espressiva essenzialmente « romantica »: dove sia compreso nell'aggettivo quell'imprescindibile e naturalmente « sanguigno » sentimento artistico che vuol essere, anche, l'attributo piú congeniale a irrevocabili ragioni intuitive di sangue e sesso. Questo aspetto, il Renoir, finisce per aver sempre la meglio sull' « intelligenza » del regista: donde il senso oscuro (ma « naturale ») di fatalismo che pervade la sua opera e quindi, in grazia della sua stessa espressione, il suo valore morale, la sua forza di convinzione artistica.

Partendo da premesse in tutto diverse, da una indagine squisitamente « raziocinante » del reale, e da una visione — direi — « pessimistica » delle cose, Marcel Carné giunge, in definitiva, a conclusioni analoghe.

Per Carné, è vero, la realtà ha valore anzitutto come pretesto ad un giuoco intellettualistico da cui non vanno escluse le risultanze letterarie, in sede di sceneggiatura, di Jacques Prévert; ma è altresí vero che egli va man mano prendendo gusto a questo « giuoco » sino ad identificarlo con la realtà stessa. E allora è la « realtà » che gli prende la mano, che fonda la sua maniera nel giro del suo stesso sviluppo, ed offre quel perfetto equilibrio di stile verista che si verifica in *Le jour se lève* (1939). Partendo da schemi di piú dichiarata impostazione letteraria, Carné aveva del resto già accennato questi motivi nello « scherzo drammatico » di *Drôle de drame* (1937). Attraverso molti film, da *Quai des brumes* (1938) a *Hôtel du Nord* (1940), si giunge cosí a quella ch'è certo la sua opera capitale: *Les enfants du Paradis* (1943-45). Alla base di questo film c'è — al di sopra di tutto — quella « tragedia dell'incomunicabilità » ch'è il distintivo piú preciso della corrente veristica del film francese. E, si badi, qui tutto è previsto e insieme, terribilmente reale: il sogno e la verità, la fantasia e la vita hanno stretto un patto indissolubile.

Un interrogativo, con *Les enfants du Paradis,* si pone alla particolare impostazione del film francese: che significa la realtà? che significa esistere?

In chiave estetica già il verismo ne dava, secondo la propria impostazione, la soluzione. Il che, forse, non bastava agli uomini che vivono in un mondo in continuo progresso. L'esistenzialismo francese, dunque, si pone dal principio — come naturale esigenza ad esporre — su di un piano filosofico-estetico — le proprie ragioni.

L'esperienza esistenzialistica nel film francese del dopoguerra.

> « *Ogni cosa si lasciava andare all'esistenza, dolcemente, teneramente; le cose si stendevano l'una di fronte all'altra facendosi l'abbietta confidenza della propria esistenza... L'esistenza è cedimento. Eravamo un mucchio di esistenti impacciati, imbarazzati di noi stessi, non avevamo la minima ragione d'esser lí, né gli uni né gli altri; ciascuno esistente, confuso, vagamente inquieto, si sentiva di troppo in rapporto agli altri. Pensavo vagamente di sopprimermi, per annientare almeno una di queste esistenze superflue. Ma la mia stessa morte sarebbe di troppo. Di troppo il mio cadavere, il mio sangue su quei ciottoli, tra quelle piante* ... ».
>
> (JEAN-PAUL SARTRE, *La Nausea*).

« Fra i tanti equivoci della cultura moderna il piú cospicuo è forse quello che riguarda l'esistenzialismo; forse perché uno strano destino ha circondato questo movimento filosofico, che ha indagato con particolare

serietà le angosciose istanze spirituali dell'esistenza dell'uomo, di una assurda cornice snobistica cui equamente partecipano stramberie degne di case di cura e perversioni sessuali. Alla creazione di tale atmosfera del tutto estranea naturalmente agli autentici interessi dell'esistenzialismo, hanno contribuito del tutto indipendentemente dalla volontà dell'autore, il clima, i personaggi e gli atteggiamenti delle opere letterarie di Sartre ... » (1). Si giunge, indiscutibilmente, a questo paradosso: che l'esistenzialismo francese dei nostri giorni non rappresenta — anche in campo filosofico — se non motivi d'interesse spicciolo. In altri termini, ci si trova quasi sempre di fronte ad una « camuffatura » — condotta con maggiore o minore abilità — del verbo esistenziale. Sartre, in questo, ha la sua buona parte di colpa: « ... lo scrittore ha presto avviato verso la formula un'istanza morale autentica e viva ... » (2).

E la trasposizione cinematografica di questa « formula » non poteva certo rilevare che altrettale meccanicità e fondamentale stanchezza interiore. Su tre film è necessario fermarsi un momento, per un legittimo intendimento — anche se negativo — dell'esistenzialismo cinematografico francese: *Les jeux sont faits* (Risorgere per amare, 1947), ricavato da un soggetto di Sartre e diretto da Jean Delannoy, *Les mains sales* (Mani sporche, 1951) di Bernard Rivers e *La p. ... respectueuse* (La sgualdrina timorata, 1952) di Marcello Pagliero: tutti e due i film sono ricavati da opere teatrali di Sartre. « Dello scadimento a formula del mondo esistenzialistico questo film è un esempio sufficientemente probante. In quanto, per giungere alla soluzione di natura morale che gli preme, Sartre si vale di mezzi fantastici spesso scarsamente originali e comunque pericolosamente oscillanti verso un'ibrida mistura di toni, da « pastiche », che mal si concilia con l'intenzionale serietà dell'assunto » (3).

Né si può negare che un film come *Les jeux sont faits* sia condotto — sin dalla prima fase iniziale, quella del soggetto — con una certa abilità. Ma siamo nel campo del « tecnicismo » fine a se stesso e quindi inutile: senza contare che gli sforzi di Delannoy regista (ma quest'uomo rimarrà sempre, forse, un gelido intellettuale: *L'eternel retour* e *Symphonie pastorale* insegnino) per creare un'atmosfera attorno alla costruzione sartriana (d'impostazione spiccatamente teatraleggiante) sono vieppiú frustrati da un mediocre (come al solito) Marcello Pagliero e da una Micheline Presle non certo in felice giornata.

Ci si domanda alla fine — molto praticamente — del « perché » il film sia stato fatto: e non certo per rispondere ad un motivo d'interpretazione « utilitaristica » dell'opera cinematografica, sibbene per riferirsi

---

(1) NINO GHELLI, *La P ... respectueuse*. - « Bianco e Nero », A. XIII, n. 9-10 - Settembre-ottobre 1952.

(2) g. c. c., *Risorgere per amare*. - « Bianco e Nero », A. X, n. 4 - Aprile 1949.

(3) g. c. c., *art. cit.*

— in senso piú largo — al sospetto che circonda siffatta espressione del concetto esistenziale. Non si voleva, in altri termini, che l'istanza etico-estetica fosse messa al servizio di tal meccanico ed assurdo giuoco.

« L'impegno eminentemente razionalistico di Sartre nella costruzione di tutte le sue opere e nella analisi dei loro personaggi, comporta sempre in essi una freddezza emotiva che è il riflesso di una carenza di intensità fantastica, con un sostituirsi della logica al sentimento ..., e un rinunciare nell'atto espressivo ai suoi valori fantastici per vestirlo di valori soltanto dialettici. I difetti essenziali di una tale impostazione ... assumono una categorica rigidità in *Les mains sales* ... » (1).

E ancora nel film (che pure è il piú pedissequamente fedele a Sartre) si può rilevare — per ciò che riguarda il nostro discorso — una mancanza assoluta di problematica umana (e quindi di drammaticità) sostituita abbastanza abilmente (ma non in modo tale da non scoprire a un occhio attento le fila del « bluff ») da una gamma di concettosità che solo in brevissimi tratti sanno riscuotere accenti di sincerità e di autentica commozione.

Les mains sales, tuttavia, resta a tutt'oggi il miglior esempio cinematografico ispirato a Sartre proprio perché non tende a travisarlo sostanzialmente, né a ridurlo — pur nella povertà filosofica che contraddistingue la corrente — alle proprie intenzioni.

Che non sono sempre sincere, come si può vedere in *La p ... respectuese,* che mette al servizio dell'« ipocrisia » del proprio assunto, un buon mestiere cinematografico (pur se la fotografia, a volte, sia troppo « effettata ») e un commento musicale (Georges Auric) di prima qualità.

Ci si trova, cioè, di fronte a un'opera alla quale non interessa altro che porre l'accento su una questione polemico-sociale la quale, nello stesso Sartre, ha un valore secondario. Non si vuole, con questo, porre delle limitazioni alla libertà dell'artista, né tampoco giudicare un'opera dal suo contenuto: l'Eisenstein e il Pudovchin del periodo muto furono, nonostante il loro « contenuto » e anzi in forza anche di esso, dei grandi artisti.

A Pagliero, evidentemente, mancavano i punti: e dalla superficialità della sua indagine sociale (molte « massime » e pochi « fatti »), ne risulta che la sua non è neanche un'opera marxista. Un ibrido, al piú, tra concetti esistenzialisti e concetti sociologici, che in definitiva lascia il tempo che trova.

---

(1) NINO GHELLI, *Mani sporche.* - « Bianco e Nero », A. XIV, n. 2 - Febbraio 1953. - Mi pare doveroso citare anche le osservazioni del Ghelli relative alla specifica fattura del film: « Bernard Rivers, regista di *Les mains sales,* ha fatto soltanto opera di modesto traduttore ... nella impossibilità di un rispetto integrale del testo letterario ... il regista Rivers ha condensato, necessariamente in modo ristretto ed arbitrario, la impostazione strutturale di esso e soprattutto dei termini dialogici attraverso i quali assumono una giustificazione, sia pure soltanto concettuale, le azioni dei personaggi ».

Ora, ci si deve chiedere: la magra prospettiva che offre la corrente esistenzialista in Francia, al giorno d'oggi, deve intendersi come una condanna da estendere — da parte del critico — alle concezioni basilari dell'esistenzialismo?

Non direi: l'esistenzialismo — e lo si è visto nel corso di questo scritto — rivendica delle « ragioni » che sono al centro dello spirito dell'uomo moderno, e certe manifestazioni astratte ne conservano, infine, unicamente il nome e non la sostanza.

La sostanza esistenziale va ricercata, invece, in altri film che non portano questo nome, ma che rispondano in maniera precisa all'attuale travaglio delle coscienze: film appartenenti agli ultimi anni della produzione francese, come *Le silence est d'or* di Clair, *Le diable au corps* di Autant-Lara, *Dieu a besoin des hommes* di Delannoy, *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson, *Jeux interdits* di Clément.

Opere che, indubbiamente, trascendono il mero significato filosofico esistenziale, avvicinandosi piú che altro al campo della verità estetica: gli spunti, comunque, le premesse sono le stesse da cui partirono, per il loro cammino nel mondo, le opere fondamentali della cinematografia francese. Un terreno ricco e fecondo.

Alcune derivazioni.

In quanto « magna pars » del pensiero moderno, l'esistenzialismo ha avuto ed ha le sue applicazioni — sia pur parziali — in numerosi film, dimostrando la propria validità, se non altro, di « spunto ».

Mi par quindi doveroso citare, a mo' d'esempio, quanto di concezione esistenziale v'è nella solida maniera narrativa di Billy Wilder, i richiami che si possono fare e le conseguenze che si possono dedurre da un accorto esame di certe situazioni dei piú significativi film di John Ford (dove, peraltro, ha sempre la meglio un « buon senso » ch'è l'umana estrinsecazione d'un atto di fede), ad alcune altre osservazioni che si possono apporre ai margini dal piú progredito cinema americano.

E non esente da osservazioni del genere (anzi maggiormente filtrato attraverso un'esperienza europea) è l'etichetta di « neorealismo ». Ove si consideri, specialmente, quell'aspetto che indubbiamente esiste nel realismo italiano, la « mitologia », aspetto creato dal film stesso nel suo divenire realistico-esistenziale, e che coinvolge, d'altrondee, i « giudizi che regolano la cosí detta vita di tutti i giorni » (1).

---

(1) ENRICO CASTELLI, *art. cit.* - E il Castelli prosegue: « Trasformazione talvolta rapidissima e di una gravità eccezionale, di un sapere (il senso comune) che influisce sulla vita intima e sociale: drammatica storia di un tempo illegittimo perché la brevità della *durata* (l'*attuale* tende ad identificarsi con il *contingente*) non permette possibili legittimazioni ». E' evidente come, connaturata a questa sorta di *provvisorietà* (il che non esclude, anzi convalida, la categoria estetica) dell'imma-

Infine, in Italia, l'esistenzialismo ha assunto anche forme concrete di espressione filosofica definita in tal senso.

Intendo riferirmi alla trilogia di documentari su *Il demoniaco nell'arte,* realizzata da Enrico Castelli Gattinara, le cui figurazioni — a detta dell'autore — « rappresentano delle tesi dottrinarie ben precise » (1).

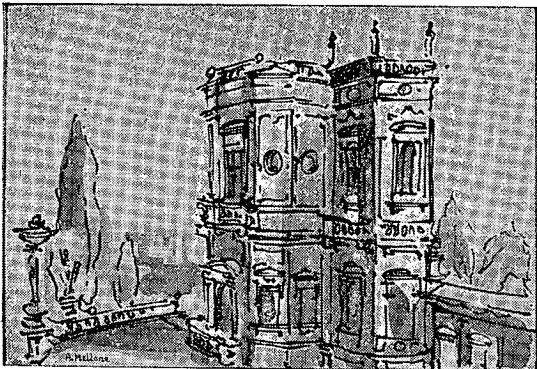
Resta però il fatto che queste realizzazioni cinematografiche restano nell'ambito, pressoché esclusivo, dell'indagine filosofica, appartengono cioè piú all'appassionato mondo di ricerche dello studioso che non alla spontaneità ed immediatezza della creazione artistica. Comunque, esperienze interessanti dalle quali si può dedurre un sia pur occasionale, ma esatto punto d'incontro dell'esistenzialismo col cinema.

Tito Guerrini

---

gine filmica, alla sua continua trasformazione, ci sia l'osservazione del dato reale della vita e del mondo, il quale - ad onta di tutto - si verifica e prende forma nel momento stesso della sua attuazione: il che, in altri termini, è sufficiente a chiarire il principio etico-estetico che sta alla base del cosidetto « neorealismo » come di qualsiasi altro « ismo ».

(1) ENRICO CASTELLI, *A proposito del demoniaco nell'arte.* - « Bianco e Nero », A. XI, n. 12 - Dicembre 1950. - Ancora il Castelli prosegue citando dal commento parlato: « ... la libertà promessa dal serpente è divenuta la schiavitú delle basse passioni. Mostruosi esseri senza nome ... la massa incosciente schiava dei propri istinti e di quelli altrui ... un numero, solo un grande numero ... ».

Centro Sperimentale di Cinematografia
BIBLIOTECA

„ Go west young man! „
Mito e poesia del Western

> *« Fate che io sia grande ed aperto come le mie pianure, fedele come il cavallo tra le mie ginocchia, puro come il vento che segue la pioggia.*
>
> (dalla « Preghiera del pioniere » di WALT WHITMAN).

Avemmo già occasione di rilevare, in un altro nostro studio, come gli americani, agli inizi della loro produzione cinematografica, si trovassero nella felice condizione di avere tutto da apprendere e niente da dimenticare e come essi si accingessero ad acquistare la padronanza del nuovo mezzo di espressione solo attraverso i diretti contatti con la camera. Un tale punto di vista ci appare sempre piú esatto a mano a mano che ci inoltriamo nella storia di questo cinema.

Popolo troppo giovane e istintivo per modulare le sue impressioni secondo i vecchi schemi della letteratura, esso si dedica, in un primo momento, ad esaltare gli episodi di quella grandiosa avventura nazionale che ha come substrato la marcia verso l'Ovest, come se quest'arte senza peso né tradizione tenesse « ancora un piede tra le erbe nuove della prateria ». In effetti e su un piano generale il film americano dispone a quest'epoca di una materia piú ricca perché appena sfruttata e perciò la sua camera è capace di gettare nel mondo uno sguardo assai piú giovane, perché questo mondo è nuovo per il regista e per gli spettatori, ai quali il primo è sempre in grado di comunicare una intuizione fresca e sicura, che conferisce allo stile del film nazionale il fascino della giovane e radiosa grazia animale celebrata nei versi famosi di Whitman: « Noi siamo due naturali e noncuranti persone — che muovono il passo con libertà — godendo salute, respirando aria, bevendo acqua — popolo di superba fiorita, per cui la espressione del viso non ha bisogno di spiegazioni ».

Se quest'ultimo verso vale a renderci conto della segreta ragione vitale del film americano, assai piú di molti trattati di critica o di estetica, il film *western* rappresenta la prova migliore di una tale felice e diretta intuizione del fatto cinematografico. Infatti la sua apparizione fuori di America affascinò non solo gli estranei pubblici occidentali, ma anche taluni europei piú qualificati, come Colette e Cocteau. Per quanto piú affine potesse ritenersi l'adesione di Colette, la cui arte appare inspirata ad una intuizione diretta et istintiva della vita e piú estrosa quella di Cocteau « barometro troppo sensibile a tutte le correnti di arte nuova », è doveroso constatare come entrambi riconoscano al *western* le grazie di una pura e incontaminata razza giovane, alla quale era pur dolce abbeverarsi, almeno sullo schermo.

Certo vi fu una grande buona volontà da parte di quei primi produttori nel far apparire le mille e mille volte lo sceriffo dalla stella brillante, il saloon fumoso con la scritta « Non sparate sul pianista », la fattoria di legno grezzo, il traditore dallo sguardo sinistro, il simpatico cow-boy, dai denti brillanti e l'ingenua dagli occhi di pervinca. Il cow-boy poteva essere Broncho Billy, Tom Mix, William Hart. Ma egli aveva invariabilmente gli speroni a raggiera e il cappello a fungo, mentre la fidanzata portava assai spesso un semplice grembiule a quadretti. Lo sceriffo appariva invece verso la fine della prima bobina, quasi sempre sullo sfondo di pesanti ambienti messicani, con alte e robuste sedie e il divano a schienale incurvato, guarnito di fibbie, sopra il quale troneggiava invariabilmente il ritratto di un antenato.

« Sulle prime — scrive Red Minot — l'elemento romantico (*love interest*) era confinato alla scena in cui l'innamorata spedisce il cow-boy a catturare da solo una intera banda di briganti: ma in seguito ella cavalca al fianco del suo uomo e divide con lui tutti gli episodi della storia, tranne l'amore che trionfa solo negli ultimi fotogrammi. Nell'attesa il cuore del cow-boy appare indefettibile, saldo e ben piazzato sotto la giubba a due bandoliere: il suo cuore ingenuo e senza macchie, solo fedele al mito della avventura (inteso nei suoi elementi piú sommari e agitati e cioè: amore per la prateria, le cavalcate ariose, i bei gesti, il rischio e il pericolo) al quale fa riscontro la sua morale elementare che rispecchia il rigido conformismo dei puritani, fuggiti dai vari paesi europei per trasformarsi nei gioriosi pionieri del West. Troppo fedele a se stesso potrà apparire ad un certo momento questo mondo di cow-boy che adorano la costituzione e sprezzano la legge e sui quali ancora piú dei messaggi di Lincoln possono gli sguardi della fanciulla dagli occhi di pervinca ». Ma forse, come è stato osservato, questa rozza genía di cavalieri, incapace di comprendere la donna, si contenta per ora di assiderla su un piedistallo di romantico pudore e non chiede di piú, perpetuando in fondo quello che anche in seguito rimarrà l'atteggiamento immutato degli americani verso le loro compagne. Perché

questo del *western* è ancora un mondo romanticamente anglosassone e le eroine che i cow-boy si portano in groppa alle loro veloci calvalcature sono sempre le fanciulle di Shelley o Coleridge sebbene esse non abbiano piú chiome cosí fluenti « da cancellare ogni orma del loro passaggio sul suolo erboso ».

Ma accanto a questi elementari campioni della coppia umana esistono pure i magnifici panorami della prateria e gli sfondi delle montagne rocciose con tutta una poesia vergine della natura, fino allora ignota al film europeo. Quegli antichi produttori di *western* hanno cosí il merito di aver messo per la prima volta il pubblico a contatto con i grandi spazi aperti della natura, tra le colline che si aprono sui *canyons* selvaggi, attraverso i quali si incammina la lunga teoria dei convogli diretti verso le fattorie del nord, o verso il pianoro ove i cavalieri improvvisano un bivacco di fortuna, con gli immancabili effetti di controluce vespertina.

Un film di Tom Mix terminava appunto su una deliziosa visione del *ranch,* quando il cow-boy e la fanciulla si scambiano il primo casto bacio mentre alcune giumente scalpitano impazienti ed altre accolgono i puledri al bianco tepido delle loro groppe. Un siffatto insieme di motivi patriarcali e di timide modulazioni sentimentali rappresenta il vero fascino di questi primi films sullo sfondo di un semplice stato di natura, mirabilmente animato dal ritmo incessante di un movimento elementare.

Chi non ricorda qualcuna delle classiche scene del *western*? Le interminabili cavalcate nella brughiera, con l'immancabile agguato degli indiani dietro le rocce, che la cruda fotografia dell'epoca rende ancora piú accecanti. Le veglie dei cavalieri che giocano a carte, mentre la fanciulla dorme al primo piano e sulla porta vigila il cane fedele, ma non piú dell'eroico cow-boy che fuma la pipa accanto al fuoco, o l'inevitabile finale della carovana in marcia con in testa Broncho Billy e Bessie Love, a cui l'intrepido eroe di tante perigliose avventure si decide infine a mormorare la confessione di amore solo approfittando della sopravvenuta oscurità! Senza dire del bacio finale che s'indovina soltanto perché tutte e due le briglie appaiono finalmente allentate sul collo delle fedeli cavalcature.

Certo attraverso la editoria dei *western* gli americani hanno scritto direttamente sulla pellicola le « chansons de gestes » della loro razza. Se la gelatina impressa avesse una vita piú lunga, tutti questi films modulati sempre sullo stesso tema della infaticabile penetrazione dei pionieri nelle regioni occidentali del nuovo continente avrebbero potuto essere aggruppati intorno a Bronco Billy, a Tom Mix, a William Hart, come un giorno i poemi cavallereschi intorno al re Artú a Lancillotto e al sire di Thulè. Cangiate le monture e gli sfondi, il cinema americano era venuto a trovarsi, come pure si disse, di fronte ad una

identica materia cavalleresca, appena si fosse sostituito il lazo alla durlindana, i banditi senza scrupoli ai giganti brutali e agli amori delle brave principesse dagli occhi chiari e ridenti, le grazie tenere dell'ingenua dall'occhio di pervinca e dalle trecce biondissime. Il Western celebrava cosí il regime e il sentimento delle nuove castellane non piú figlie di nobili e feudatari ma di pionieri sceriffi e pastori, in un mondo su cui solo i messaggi di Lincoln esercitano da lontano una funzione moderatrice, non dissimile da quella dei cristiani editti di re Carlo sopra gli irrequieti paladini. Questo gruppo di film ci consente infine di meglio comprendere l'evoluzione dei costumi negli Stati Uniti, al tempo in cui le figure femminili della poetessa Anne Bradstreet si muovono tenere e agitate tra i pionieri dei tempi eroici e si costituiscono le prime comunità di cow-boys e cercatori d'oro, perpetuando un ideale di intransigenza e probità che solo piú tardi potrà apparire minacciato dalla pubblicità e dalla sete di guadagno. Perché l'aspetto che questi films ci offrono è ancora il volto della giovane America un poco contratto dall'austerità conformista — dice Leonie Villard —, ma ancora immune di tutti gli artifici e le sofisticazioni dei posteriori films holliwoodiani.

* * *

La Selig è la prima casa alla quale sono attribuiti, sin dal 1908, i piú antichi *western*. La Selig del Colonnello William Selig, come dicevano a quei tempi i padroni degli studi, i quali amavano far seguire, al nome della casa, quello del proprietario, quasi si fosse trattato di una campagna o di una farm. Pare che Selig non fosse veramente colonnello, ma piuttosto tappezziere o prestigiatore, ma al certo colonnello egli appariva, per lo meno attraverso l'uniforme da lui portata con la stessa rude ostentazione di un domatore di circo equestre, quando dirigeva, sempre a cavallo, i suoi famosi western. Si dice anzi che per le necessità di presa di, queste produzioni che si svolgevano su grandi distese di pianure egli sia stato il primo ad usare il megafono.

Appunto alla Selig appartiene il piú antico cow-boy dello schermo (1908): Broncho Billy, (l'attore Max Aronson detto Anderson) il quale produce senza fallo e senza paura, e sempre per lo stesso padrone, non meno di un film per settimana. Poi passa allo Essanay, ed infine lavora per proprio conto a Chicago. Sua compagna indivisibile è l'attrice Bessie Love non meno bionda di Mary Pikford, con cui divide a quest'epoca il favore del pubblico americano. Quanto a Broncho egli aveva in effetti tutti i numeri per il film western tranne quello di sapere andare a cavallo. Comunque la Essanay si era subito resa conto di questo piccolo inconveniente e vi aveva rimediato (oh gran bontà

dei cavalieri antichi!) sostituendo nelle sequenze equestri il bravo Billy con la controfigura di Tom Earth. Tra i suoi films piú famosi vanno ricordati: *The Heart of a Cow-boy, Broncho Bill's Adventure, The Sheriff's Sacrifice.*

A lui succede Tom Mix il quale porta alcune varianti nel genere non solo montando realmente a cavallo, ma eseguendo di persona gli esercizi piú pericolosi ed inaugurando poi il famoso finale del bacio dissimulato sotto il largo cappello della prateria, dietro di cui s'intravede un insieme confuso di corpo tenero e di trecce bionde, palpitante come un nido. Compagna di Tom Mix era Kathalyn Williams, la dolce creatura che al principio di ogni film era timidamente corteggiata da Tom e alla fine invariabilmente sposata. Nel ruolo del cattivo che gli fa da avversario appariva poi, assai spesso Roy d'Arcy, uno dei piú antichi « malvagi » dello schermo.

Sono appunto le pellicole di Tom Mix quelle che hanno incontrato il maggiore successo nei cinque continenti tanto che nel nord-Africa francese gli stessi beduini accorrevano da tutte le parti per assistere alle sue gesta. La notizia si spargeva — racconta Pierre Leprohon — come un incendio sino ai limiti del deserto, cosicché all'ora della proiezione si vedevano arrivare dalle piú lontane cabile lunghe teorie di cavalieri arabi, che non potendo riconoscere in Tom Mix un loro antenato, si limitavano a definirlo un maestro impareggiabile.

* * *

Ma il grande artista del *western* è senza dubbio Thomas Ince, che può essere definito il primo poeta del cinema americano cosí come Griffith il primo prosatore. Gli esordi di Ince sono quanto mai pittoreschi. Nell'autunno del 1910, scrive Red Minot, il produttore indipendente Adamo Kessel riceve un telegramma abbastanza perentorio il cui testo è il seguente: « Posso avere il ranch 101 a 2100 dollari per settimana? Che ne pensi? » Il messaggio proveniva da Ince, un tipo della produzione newyorchese scritturato in California a paga non certo eccessiva per rianimare il genere *western,* che esaltava un po' meno il pubblico dei « nichels-odeons », E il ranch 101 era un rodeo, uno spettacolo di cow-boy del genere di quelli portati in giro per il mondo da Buffalo Bill, nella seconda parte della sua vita. La risposta di Kessel piú enigmatica che fiduciosa fu: proviamo. Cosí Ince ottiene il « Ranch and Wild West show » con cui gira sotto l'insegna di una nuova compagnia, la Bison 101, il primo *western*: *His new lid* (1910) al quale seguono: *The Wrath of the Gods, The Italian, The Iron Strain,* ciascuno in due bobine ad eccezione della *Battaglia di Gettysburg* (1913) che tratta invece un episodio della guerra di secessione,

con un movimento che nelle scene di masse lascia presagire abbastanza Griffith.

Quanto ad Ince, egli ci appare per lo meno in principio come un personaggio dai gusti abbastanza semplici ed elementari il quale giura di non aver mai letto un libro, pratica il taglio delle riprese, in cucina, con un rude coltello da trincia, e sostiene che per fare un film occorre saper mettere insieme molti ingredienti come in una focaccia. Intanto quest'uomo, che ha in cosí gran disprezzo la letteratura, è uno dei primi americani ad usare la sceneggiatura scritta perché, quanto a mestiere, egli si rivela sempre piú un tecnico di estrema probità e di meticolosa precisione.

Ma forse anche questo conta fino a un certo punto. L'opera di Thomas Ince invece è destinata a rimanere a lungo nella storia del cinema perché egli ha saputo essere il vero rapsoda dell'epoca *western*, adempiendo inconsciamente a quella fondamentale istanza dell'arte nuova, (che diverrà poi in Europa l'autentico messaggio del cinema svedese) per cui l'uomo è di nuovo collocato nel gran quadro della natura, dalla quale sembra averlo strappato la civiltà; e cioè tra rocce, foreste, brughiere e tutte le necessità elementari del cibo, dell'acqua, del sonno, della marcia e della difesa. E' stato detto che le pellicole di Ince non erano solo sua opera, e che egli si occupasse piú del loro montaggio che della loro ripresa. Ma questo rilievo non è molto importante, in un'epoca in cui i limiti delle diverse funzioni nella creazione cinematografica non sono precisamente fissati. Quel che conta è la qualità fondamentale di questi films, e cioè il loro senso umano e insieme cosmico che appare sovrattutto al momento in cui li vediamo conchiudersi su paesaggi sconvolti, deserti sterminati o catene nevose di montagne, invece che sul solito quadro domestico a lieto fine, secondo la tipica ricetta americana. Ad ogni passo essi sono animati dal vento, dal caldo, dal fuoco, dal secco e dall'umido: a ogni passo lo spettatore coglie, attraverso le risorse di un taglio abilissimo, il rapporto tra gli uomini e gli elementi, tra la semplicità istintiva dell'artista e la concretezza aderente della vita in movimento. Cosí vediamo partecipare costantemente e armoniosamente ai films di Ince tutti gli elementi della creazione: il cavallo che porge la bisaccia al cow-boy morente; il cane che salva la piccola dalla minaccia dei malfattori, il cervo che indica la strada al cavaliere smarrito, umili creature cui il regista dedica la casta effusione di un dettaglio o la modulazione di un primo piano, cosí come Omero un intero verso al cane di Ulisse, secondo quanto delicatamente osserva un suo appassionato biografo. « Tutte le cose — aveva scritto Saroyan — hanno una influenza reciproca tra loro. Un sasso nel deserto influisce su una lucertola. Di tanto in tanto può capitare che una lucertola abbia influenza su un sasso e il sasso su tutti i sassi e ogni cosa ».

Senza dubbio questa influenza dovrebbe avere uno stile per trasformarsi in arte, ma se questo stile non è sempre perfetto nei films di Ince non si può negare che egli riesca assai spesso a dare agli oggetti una qualità di confidenza, che solo essi sono capaci di dare. Perché ciò che la sua opera sovrattutto rispecchia è appunto questa sorta di panteismo ingenuo di tutti gli esseri e di tutte le cose e il loro afflato unanimista che crea tra gli uni e le altre rapporti tanto segreti quanto ineluttabili: dalla vile argilla della brughiera che cede improvvisamente sotto il passo del cavaliere troppo audace, alla corda in fondo alla quale penzola il cow-boy e che si allenta e si dipana, ma tiene eroicamente fino al momento in cui arrivano i salvatori (i « nostri », nel pittoresco linguaggio delle sale popolari), al tizzo giustiziere che arde sull'orlo della cassa di esplosivo ove è legato il traditore e che gli fa contare i minuti che lo separano dalla fine che gli spetta: tutto un vergine senso del cinema che sembra rilevare il dramma della materia che dura o soccombe, per innestarlo a quello toccante dell'avventura umana. Nel resto, pare che egli fosse anche nella vita un essere di grande coraggio e decisione. In modo che quando in un certo momento William Swanson pensò di assumere per conto del gruppo concorrente della Universal il comando di un reparto di assalto per distruggere gli studi della Bison, Ince seppe mobilitare tutta la cavalleria del ranch distribuendo ai suoi uomini revolvers e mitragliatrici e disponendo all'entrata dello studio persino un vecchio cannone, utilizzato per i suoi films della guerra di secessione. Questo episodio, evocato da Sadoul, dimostra a sufficienza come i primi pionieri del cinema americano avessero delle iniziative non meno risolute di quelle dei protagonisti dei loro films.

Uno degli ultimi lavori di Ince è *Carmen di Klondyke* (1918) che si svolge nell'ambiente dei cercatori d'oro e che pare abbia fornito a Chaplin lo spunto di una sua celebre produzione.

Ma l'opera piú importante di Ince rimane per noi *The Aryan* (« Per salvare la sua razza », 1916) la quale potrebbe avere come insegna i versi di Whitman nella preghiera del pioniere: « Fate che io sia grande ed aperto come le mie pianure, fedele come il cavallo tra le mie ginocchia, puro come il vento che segue la pioggia ». Il film racconta la storia di un uomo divenuto bandito per una delusione sentimentale e che rapisce e conduce con sé nel deserto la donna che l'ha fatto soffrire. Un giorno passa una carovana sperduta e una fanciulla gli domanda dell'acqua per salvare la sua razza. Egli addita ai suoi componenti la via giusta e poi sdegnando le meschine angoscie di una impossibile felicità riparte solo verso il deserto.

In questo soggetto lineare ma ricco di un contenuto tanto represso quanto profondo, che oppone la tragica solitudine dell'uomo all'ingenuo e superficiale ottimismo che domina questo genere di produzione, appare come protagonista William Hart, il cavaliere dal profilo acuto

e dallo sguardo limpido che diviene celebre, sovra tutto in Francia, come l'uomo dagli occhi chiari e cioè come l'incarnazione perfetta della carriera di cow-boy, se non addirittura come l'onore della professione. Egli aveva girato i suoi primi films con l'Essanay, ma poi era venuto a lite con il produttore, di origine britannica, il quale si ostinava a dare come sfondo ai western americani, le parrocchie irlandesi. Questo dovette urtare particolarmente i nervi di Hart, autentico cow-boy, nato tra gli Indiani Sioux tra i quali era vissuto fino all'età di 15 anni.

« Quei films — egli dice — sono lontani dalla realtà, quei cow-boys sono una via di mezzo tra i falegnami del Minnesota e i pizzicagnoli di New York. Cosí egli organizza una propria compagnia che gira sul posto la piú straordinaria produzione *western* fino allora edita. Il suo primo film è *His Hour of Manhoods* cui seguono *The Jim Cameroun's Wife* e *The Bargain,* tutte pellicole di metraggio piuttosto esiguo ma dove le cavalcate rappresentano sempre i due terzi delle bobine. Piú tardi egli si unisce con un altro puro cavaliere della prateria, certo Hutkinson, il quale giurava di non aver mai visto un pezzo di mare. Ma i migliori films di Hart sono naturalmente quelli diretti da Ince: *Tho Gun Man, The Return of Draw Egan, The silent Man* e infine *Hell's Hinges* (« I cardini dello Inferno »).

Allora egli comincia ad essere sempre piú noto presso il pubblico dei nickel-odeons come il buon malvagio William Surrey Hart (« the good bad ban man W. S. Hart ») il quale come piú tardi Tom Mix fa a meno delle controfigure compiendo senza sforzo apparente le piú pericolose acrobazie. Il solo suo gesto che non era autentico pare fosse quello di farsi una sigaretta con la mano ed accenderla fregando il fiammifero contro l'unghia, perché la sigaretta era già bell'e pronta quando egli aveva l'aria di arrotolarla. Intanto la richiesta dei suoi films diviene cosí intensa che sembra impossibile poterla esaurire. In un certo momemnto egli gira da tre a quattro western per settimana. Il paese, dice Red Minot, imparò per mezzo suo sul conto dei malvagi banditi e della vita di frontiera piú che non avrebbe potuto in 10 anni di cultura intensiva. In seguito Hart finisce per sostenere ogni genere di ruoli avventurosi e diviene bandito in *Lotta d'Inferno,* indiano in *Artefice dell'Aurora,* poliziotto in *Molly delle guardie a cavallo,* taglialegna in *John Pellicoats.* A mano a mano che la sua invenzione perde di originalità egli sciupa il suo personaggio in ruoli sempre piú eclettici girando alla fine addirittura a New York le sue nuove produzioni e limitandosi a comparire solo nei primi piani, mentre il resto è allestito dai sosia che lavorano in controfigura. Ma i suoi films incontrano sempre grande successo al punto che egli si ritira dalla produzione solo poco tempo prima dell'avvento del sonoro. Ancora nel 1934, quando già da 6 anni il suo volto è scomparso dagli schermi di prima visione egli trasmette per radio un suo canto: *Poesia del West,*

composizione pretenziosa e letteraria in cui è certamente assente il semplice ed entusiasta appello di Whitmann *Go west young man!* che appare ancora oggi cosí fresco di tutte le rugiade delle praterie, e che potrebbe essere messo in epigrafe ai migliori films di Ince. Comunque occorre riconoscere che lo spirito di Hart sopravvive anche alle sue migliori produzioni e che esso anima per un pezzo l'intera dinastia dei cow-boys dello schermo dei leggendari sceriffi della sella: Harry Carey, Hoat Gibson, George O'Brien, Buck Jones, Ken Meynard, Jack Oakie.

* * *

In fondo, tutta la produzione Western, come venne piú tardi osservato, seguiva la politica antindiana di Washington che aveva distrutto le pellirosse con opportuna distribuzione di alcool e di droghe. Però accanto alla Selig e alle altre case influenzate dal governo federale, c'erano pure la Raleigh e la Bison entrambe dirette da Ince le quali facevano talvolta recitare i loro films da autentici pellirosse dei campi di riserva che inattesamente rivelarono certe doti di proprietà e sobrietà nell'espressione cinematografica, assolutamente insospettate, per il loro senso profondo e soprattutto per la toccante umiltà degli atteggiamenti. Tanto il linguaggio gestuale, anteriore a quello parlato, appariva ancora una volta come quello istintivo dell'infanzia dei popoli. Cosí in *Ala Rossa* e *Fanciulla bianca; Sotto il mutevole cielo, Dove spiaggia e mare s'incontrano,* (quanto semplici e poetici appaiono ancor oggi questi titoli di fronte a quelli pretenziosi e banali del repertorio europeo), il racconto si svolgeva con un'austerità nativa della composizione una ricorrente grazia dei singoli episodi, (come il piantò del vecchio Sioux, sul corpo del cavallo ucciso, in *Ala Bianca*) un pudore naturale del giuoco mimico da far pensare che a quel punto della storia del cinema le pellirosse della Raleigh fossero sulla via giusta, assai piú degli attori meglio accreditati degli schermi europei.

* * *

Con l'editoria di lungo metraggio, il genere *western* consegue una evoluzione decisa, e mentre alcuni registi coltivano le avventure individuali dei cavalieri (Horse-Opera) come Van Dycke, ex assistente di Griffith — *The Man of the Desert* (1918), *Hearts and Spurs* (1925), *Gentle Cyclone* (1926), *California* (1927), *Wyoming* (« Il confine violato », 1928) delle quali è assai spesso protagonista Tim Mac Coy colonnello come Selig ma (pare) autentico; o come Victor Fleming — *The Call of The Canyon* (1924), *The Way of all Flesh* (1927) — altri iniziano il *wes-*

tern di carattere collettivo che ha per sfondo piú vasti fatti storici, connessi alla marcia verso l'Oregon o la California. *The Covered Wagon* (« I Pionieri », 1923) di James Cruze rappresenta appunto uno degli esempi piú riusciti di questa seconda maniera, per l'animazione travolgente delle scene, il gusto eccitante dei dettagli e quello toccante dell'avventura umana sullo sfondo di paesaggi aridi, il giro rapido e vivente del racconto. Dittico, che mirabilmente si coniuga tra gli esterni, dove vediamo i carri avanzare pesantemente nelle vaste pianure e gli interni, ove la vita domestica continua, sulle ruote in movimento, nel suo ritmo patriarcale, per cui dei bambini nascono e dei vecchi muoiono, senza che per questo la marcia abbia a subire una qualche lunga interruzione. Fino al crepuscolo, quando le lampade cominciano ad ardere dietro i pesanti tendaggi mentre i ragazzi si attardano a giuocare con gli animali da cortile tra le ruote dei carri delle quali il sole al tramonto allunga le ombre leggere fino al ciglio della strada.

Tutto il sacro della vita quotidiana e la profonda malinconia della sera, quando il mistero che è al di fuori sembra parlare piú intimamente a quello che è in noi. Ovunque Cruze rivelava un bel mestiere, una sincerità diretta che attirava l'attenzione, un senso sereno dell'umano senza alcuna sostenuta violenza.

Roberto Paolella

Michelangelo Antonioni

Fra le numerose e spesso gravi riserve che da alcun tempo vengono avanzate nei confronti della corrente realista del nostro cinema attuale, non poche hanno preso le mosse dalla considerazione dellà unilateralità dei suoi interessi. E' stato cioè detto che la maggioranza dei registi i quali, differenze stilistiche a parte, possono con larga approssimazione considerarsi inseriti nella tendenza realistica, dimostrano un'attenzione pressoché esclusiva per un unico aspetto della realtà, in particolare costituito dalle condizioni di vita delle classi piú disagiate e piú socialmente arretrate. La facilità di questa osservazione non ne infirma l'esattezza: è infatti facilmente verificabile che ben poco di altrettanto valido è possibile opporre, in una sfera d'indagine che non sia quella della vita operaia e, largamente, popolare, ai capi d'opera del realismo: si pensi solo a *La terra trema,* a *Ladri di biciclette,* a *Due soldi di speranza,* e via discorrendo. E' anzi sintomatico notare come il distacco tentato da certi autori dai motivi di ispirazione consueti, sia quasi sempre approdato a rsultati discutibili (la cui motivazione, tuttavia, non è certo soltanto quella che si è rapidamente indicata): vedere Rossellini e il suo *Europa '51,* oppure il De Sica di *Stazione Termini.*

Di una tale pressoché generale inclinazione possono darsi, mi pare, almeno due spiegazioni. La prima è che gli uomini di cinema piú maturi e preparati hanno avvertito, dopo lunghi anni nel corso dei quali il cinema aveva forzatamente dovuto mantenersi su posizioni vacuamente acritiche ed « escapiste » (l'epoca cosiddetta dei « telefoni bianchi »), la presenza attuale, viva, nel corpo della nazione, di tali categorie di persone fino allora ufficialmente ignorate, ed hanno tratto dall'accostamento ad esse — maturato sulla scorta di una valida tradizione letteraria (De Sanctis e Verga) — positivi elementi per proporre con impegno l'urgenza di una loro piú approfondita conoscenza, che valesse, da un lato, ad inserirle piú adeguatamente nella struttura sociale del paesé, e offrisse, dall'altro, la possibilità di vivificare, rinsanguarc la cultura con il portarla a contatto di situazioni umane e sociali di notevole risonanza. L'altra spiegazione è nel fatto che, almeno per i mediocri, è assai piú facile fare il realismo degli stracci — per il quale si ha a disposizione tutta una

retorica da gran tempo sperimentata — che non quello degli strati medi o alti della società, richiedente capacità indagatrici e sintetiche assai piú ampie, non foss'altro per la maggiore difficoltà di stabilire contatti con essi, chiusi quasi sempre, per altezzosità o, piú spesso, per pudore, in atteggiamenti esclusivisti. E' questa seconda e poco simpatica faccia del realismo — che, in verità, si fregia senza diritto alcuno di una simile etichetta, realismo non essendo affatto — che ha provocato negli ultimi tempi qualche aspra accusa alla ancor giovane tendenza. Accusa, a chi ben guardi le reali proporzioni delle cose, con sempre motivata ed esatta, ma che, quando era condotta con spirito onesto e obiettivo, valeva tuttavia a documentare una sentita esigenza, quella di non escludere dalla indagine nessuno degli aspetti della nostra società, buoni o cattivi che siano, e dove che li si possa rintracciare.
In ogni caso, si diceva, gli esempi di un realismo riferito alla « high », o, semplicemente, alla borghesia, sono stati finora scarsissimi, ed è questa una delle ragioni per le quali si deve guardare con interesse all'attività di Michelangelo Antonioni, che, dopo alcune felicissime esperienze documentaristiche rientranti in quell'ambito « popolare » consueto alla piú parte degli autori, appare interessato, appunto, ad un ampliamento di prospettiva in senso « borghese ». I tre film finora realizzati mirano infatti tutti a concretare artisticamente un'indagine di carattere chiaramente moralistico, anche se esteriormente fredda e distaccata, riguardante il mondo della borghesia, nelle sue varie gradazioni. *Cronaca di un amore,* che è l'opera con la quale il regista esordí nel 1950, muoveva le trame di una passione piuttosto torbida nel mondo artificioso e insoddisfatto dell'alta borghesia, le cui tare e debolezze dovevano in certo modo riuscire piú chiaramente illustrate attraverso il dramma della protagonista, che in quel mondo era capitata da ambienti del tutto diversi ed assai meno « sofisticati ». In ordine di tempo (anche se, per varie ragioni, la presentazione al pubblico non è potuta avvenire che molto di recente), a quel film fece seguito *I vinti* (1952), opera ad episodi tesa ad illustrare la situazione di squilibrio morale esistente in certa gioventú dei nostri giorni, attraverso la cronachistica narrazione di tre casi-limite realmente verificatisi, ancora una volta, in ambienti della classe media; mentre *La Signora senza camelie* (1953), benché si svolgesse sullo sfondo della vita e degli ambienti cinematografici, restava in sostanza la storia di una modesta borghesuccia lusingata, e alla fine tradita, da sogni tanto piú grandi di lei e delle sue possibilità.

Quale sia il risultato pratico cui, da un punto di vista strettamente contenutistico, Antonioni è arrivato con queste tre prime « indagini », quale cioè il giudizio da lui emesso sul mondo del quale s'è occupato, è cosa che in fondo non deve interessarsi che molto relativamente. Sarà piú utile cercare di comprendere in che modo egli si sia condotto nei confronti della materia dei suoi racconti, e magari provare a trarre

qualche provvisoria conclusione critica. Si è detto piú sopra che la posizione del regista è essenzialmente moralista, e nello stesso tempo caratterizzata dalla tendenza alla fredda obbiettività. Esiste evidentemente tra moralismo e distacco una frattura netta, profonda, presupponendo l'uno una partecipazione od un interesse che l'altro viceversa non ammette e nega: cosicché può sembrare paradossale l'ammettere la coesistenza dei due elementi nel mondo di un medesimo artista. E tuttavia mi sembra di poter affermare che il succo del cinema di Antonioni è proprio qui, in questo effettivo dissidio interno, dal quale scaturiscono i pregi ed i limiti di ciascuna delle sue opere. Quando si parla di lui, è noto, si mette quasi sempre l'accento soltanto sul secondo dei due elementi: Antonioni è « freddo » per definizione, sorvegliato nell'uso dei mezzi di espressione fino al limite estremo. Non si presume, certo, di poter negare la validità dell'osservazione: la si vorrebbe però liberare da quel tono di lezioncina ripetuta ad orecchio che essa ormai ha finito per assumere, quasi un cliché che è d'obbligo riproporre ogni volta che si parla del regista. Il cinema di Antonioni nasce, invero, da una esigenza sentitamente critica, dalla volontà, in altri termini, di osservare, valutare e giudicare, tutte cose che han ben poco a vedere con l'occhiata distante dell'osservatore disinteressato. Basta por mente, per rendersene conto, al modo con cui l'alta società milanese era deformata nelle sue componenti peggiori — e, se vogliamo, un tantino di maniera — nella *Cronaca* (si pensi al personaggio del marito, a certi « spacchi » sulla vita febbrile degli affaristi o su quella vacua e annoiata di troppe inutili persone); basta ricordare l'insistenza sugli aspetti meno simpatici del mondo del cinema, e la condanna della superficialità con cui troppe persone guardano ad esso come a qualcosa di « favoloso » o di « proibito », presenti nella *Signora senza camelie*; mentre gli intenti critici de *I vinti* appaiono chiari fin dall'iniziale impostazione del film.

In questo senso, si può anzi dire che ognuno dei film di Antonioni è un ragionamento, o se si vuole, un meccanismo, nel quale sono fin dall'inizio ben chiari intenzioni e movimenti. C'è sempre in essi qualche personaggio che funge da filo conduttore, da punto di riferimento, e attraverso il quale il ragionamento si svolge e il meccanismo cammina, poiché ogni volta preme all'autore dimostrare qualcosa e giungere a trarre determinate conseguenze. Cosicché il realismo di Antonioni è costantemente minacciato e, in effetti, limitato (almeno in un senso particolare, come si dirà), da una « presenza » intellettuale dell'autore che non è ristretta al coordinamento della realtà immediata per la necessità di non escludere un individuale giudizio, ma che concretamente si esterna in ogni momento del processo creativo, e quindi in ciascuna fase della elaborazione artistica. Se la dimensione realistica dovesse avere dei limiti precisati, se, cioè, per realismo si dovesse intendere soltanto quello di Visconti, del primo Rossellini o del Castellani di *Due soldi di*

speranza, nessun dubbio che sarebbe impossibile comprendervi un regista come Antonioni. E' stato infatti osservato che, nei suoi elementi generali, il neorealimo (termine col quale possiamo designare, assai genericamente, il « modo » narrativo degli autori citati), è una maniera di accostarsi alla realtà per coglierla nelle sue manifestazioni e nei suoi sviluppi indifferenziati e persino casuali, in una visione comprensiva, totale; ha notato anzi l'Ayfre che ciò che lo nobilita artisticamente è proprio l'estrema difficoltà nella scelta di elementi che, all'atto pratico, dovranno apparire come non scelti, cioè come puramente esistenti. In conseguenza, quel « giudizio » che non può ovviamente mancare in una opera d'arte, si esprime qui e nasce dalle cose stesse, anch'esso in una apparente casualità, come se non fosse l'autore a porlo necessariamente. Tutto questo sta evidentemente agli antipodi dello stile di Antonioni, nel quale, come s'è detto, è costantemente avvertibile la presenza del regista che opera visibilmente la propria scelta nella realtà in ordine alle proprie intenzioni espressive.

Cosí non convince, ad esempio, l'affermazione del Bazin, secondo cui *Cronaca di un amore* può senz'altro essere definita opera neorealista, per il fatto che « nonostante gli attori professionisti, l'arbitrario poliziotto, l'intrigo mediocre, certe scene lussuose e i costumi barocchi dell'eroina, il regista non è ricorso ad un'espressionismo esteriore ai personaggi, egli fonda tutti gli effetti sul loro modo di esistere, di piangere, di camminare o di ridere » (1). Queste argomentazioni danno, tutto sommato, l'impressione di derivare da una indagine superficiale. Non sono, invero, l'intrigo mediocre, gli attori professionisti, le scene lussuose e gli altri particolari notati dal Bazin ad infirmare le qualità neorealistiche della *Cronaca*: ciò che espressamente le esclude è l'atteggiamento emotivo di Antonioni nei confronti della propria « storia ». Riprendendo le parole del saggista francese, non è vero che il regista colga nel suo film il piangere, il ridere e, insomma, l'esistere dei propri personaggi. La verità è che essi vivono nella misura e nella dimensione che al regista sono parse opportune. La differenza, rispetto ai moduli tipici del neorealismi, è evidente. Pensiamo infatti ai protagonisti di *Ladri di biciclette*: Bruno e il figlioletto, questi sí veramente, « esistono » di per se stessi, di una « loro » vita, nella quale il regista non interferisce per « costruirla » o per ricavarne un qualsiasi significato — il quale, s'è già detto, nasce « liberamente » dalle circostanze. Al contrario, i personaggi della *Cronaca* vivono ed agiscono obbedendo esclusivamente alla volontà — si noti — apertamente manifestata dal regista. Il che significa che Antonioni è qui partito fin dall'inizio con una intenzione dimostrativa, e ad essa è venuto via via piegando l'osservazione della realtà. La « morale » della storia — per lui è pro-

---

(1) ANDRÉ BAZIN, *Vittorio De Sica.* Guanda ed., Parma, 1953.

prio il caso di usare un simile termine — lo interessa fin da principio, costringendolo pertanto ad una scelta rigorosa e, soprattutto, (ciò che li differenzia e lo qualifica individualmente), apertamente operata.

Né il caso di *Cronaca di un amore* può essere ritenuto isolato, poiché nulla è mutato nei successivi film di Antonioni. Si pensi, ad esempio, riguardo a *La signora senza camelie,* al programmatico schematismo dei personaggi, ed alla funzionalità dello sfondo — il mondo del cinema, e, ancora, quello della borghesia fondamentalmente insoddisfatta — in ordine alle intenzioni critiche del regista. Non è il caso di riprendere qui diffusamente il parallelo, già da altri abbozzato, tra lo « sfondo » del film di Antonioni e quello della *Bellissima* di Visconti; e tuttavia molto volentieri lo richiamo alla memoria del lettore per il suo valore veramente illuminante in ordine ai fini di una esatta comprensione del reale ambito del « mondo » del Nostro, e della valutazione dell'impossibilità di applicare ad esso l'etichetta neorealista che oggi, molto superficialmente, la critica attribuisce a chiunque osservi il mondo senza occhiali colorati di rosa. Basterà ricordare il bailamme disordinato dell'ambiente cinematografico di Visconti, colto nella sua realtà globale e — apparentemente — indifferenziata, e contrapporlo all'evidente rigore logico che ha presieduto, nel film di Antonioni, alla scelta di alcuni ben definiti e funzionali elementi di esso: come, ad esempio, i personaggi del produttore urlante (Cervi) e del regista maneggione (E. Glori), come le « aperture » sugli studi di Cinecittà — quelle irreali impalcature di legno e di cartone, cosí squallide e malinconiche, osservate « dietro la facciata », e cosí rispondenti allo stato d'animo squallido e malinconico della protagonista vagabondante. E' certo, poi, che un personaggio come quello disegnato nel film da Alain Cuny, l'attore esperto ed onesto che elargisce i propri saggi consigli alla sprovveduta Lucia Manni, e a malincuore si acconcia ad interpretare con lei una scena d'amore piuttosto scabrosa, non avrebbe potuto trovar posto nella visione di Visconti, intriso com'è di programmatico, e facile, moralismo: ma è proprio in esso, a parte la sua imperfetta definizione umana, che si coglie, nel film, la piú evidente esemplificazione degli interessi che muovono Michelangelo Antonioni. E non occorrerà spendere troppe parole per rilevare la perfetta rispondenza de *I vinti* al complesso dei motivi sin qui illustrati, rispondenza, si direbbe, anche piú radicalmente ribadita ed accentuata, valutabile com'è nella scelta stessa dei tre casi sui quali si articolano gli altrettanti episodi del film; che mira, ancora una volta, a concretare in termini artistici una precisa indagine di costume, sfociante in un giudizio la cui presenza è dato di riconoscere fin dall'inizio.

Inammissibile, quindi, la qualifica di neorealista per Antonioni, se il neorealismo non può venire inteso come generica indicazione, ma piuttosto come orientamento esemplificato nell'opera di alcuni autori mossi

da interessi comuni; anche se poi, ovviamente, debba considerarsi impossibile dare di esso una definizione esteticamente valida, poggiando la ricerca estetica, essenzialmente, sull'individualità dello stile che si differenzia nei diversi autori. Ciò non significa peraltro che la dimensione in cui la sua opera si muove non sia una dimensione realistica. Dimentichiamo, per un momento, la provvisorietà e la inesattezza delle distinzioni tra arte « realistica » e « fantastica » (nell'arte il dato realistico e quello fantastico concorrono fino a coincidere, essa è realtà e fantasia nello stesso tempo), e teniamoci a qualche definizione particolarmente canzante del realismo: quella dell'Assunto, ad esempio, per il quale il realismo è, con la necessaria approssimazione, quell'indirizzo d'arte che porta alla forma gli aspetti del mondo quotidiano, i dati dell'ordinaria esperienza » ([1]). Antonioni rientra agevolmente in questa definizione, che può sembrare a prima vista assai piú comprensiva di quanto in realtà non sia (si osservi, in proposito, il tanto realismo oggi di moda, specie quello di provenienza hollywoodiana, e nel quale la « realtà » si riduce al rispetto di qualche esteriore formuletta, mentre la spinta emotiva nasce dai ricettari piú frusti e consueti). Il suo stile colora peraltro la parola « realismo » di sfumature nuove e personali, per la rigorosa sapienza con cui egli muove le pedine del suo gioco narrativo, per la presenza, cioè, di un rigoroso autocontrollo di natura squisitamente razionale che lo spinge ad una sorveglianza non di rado esagerata nei confronti delle proprie tendenze emotive: e che si risolve, spesso, in una sorta di contrazione del sentimento.

Soltanto ora possiamo tentare di renderci conto di quella « freddezza » nella quale la critica continua a vedere la caratteristica essenziale dello stile di Antonioni. Essa non è, in sostanza, che la conseguenza della misura e della particolare direzione in cui il regista concreta le proprie intenzioni critico-moralistiche. L'antitesi esistente tra i due atteggiamenti — moralismo e freddezza — mira in lui a risolversi, per la sua tendenza a stemperare il primo di essi nel secondo, con il rilievo che nell'opera viene ad acquistare la costante « presenza » intellettuale del regista. Antonioni è insomma intento a svolgere il proprio « ragionamento » critico, e irrigidisce, sforzandola, la propria materia narrativa, per piegarla in ogni modo alle proprie intenzioni; ed è appunto da un tale controllo che nasce il tono raggelato delle sue opere, dall'affiorare eccessivamente frequente dei suoi interessi: come se dietro ad ogni personaggio vedessimo spuntare il volto del regista, che mira a convincerci non tanto concretando le proprie intenzioni in uomini e vicende individuati umanamente e con logica, ma piuttosto piegando, e, in conseguen-

---

(1) Rosario Assunto, *Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa*, in « Cinema Nuovo », n. 14, 1° Luglio 1953.

za, necessariamente inficiando, l'umanità e la logica, per renderle pienamente rispondenti a determinate premesse, e perché gli consentano di attingere determinate conclusioni. In definitiva, a lui interessa, piú che raccontarci una vicenda, dimostrarci qualcosa. E non importa se cosí la costruzione narrativa ne riuscirà danneggiata, non importa se ad essere sacrificata sarà la stessa indispensabile chiarezza del racconto. A quest'ultimo proposito, si direbbe anzi che giochi in Antonioni un ulteriore sentimento di intellettuale sdegnosità verso quelle forme di cinema, e, in genere di arte, dove tutto è fin troppo chiaro e « spiegato »: al contrario, nei suoi film molti fatti e molte intenzioni restano nebulosi, non si trasferiscono con evidenza dalla mente del regista, nella quale avranno indubbiamente acquistato una perfetta chiarezza e magari una simbolica significazione, alla oggettività della rappresentazione, che è l'unica che praticamente conti. Una simile posizione pecca, come ognun vede, per eccesso di reazione. E' vero che la maggior parte della produzione corrente sembra presupporre nello spettatore delle capacità puramente passive di ricezione, escludendo quasi sempre la necessità di qualsiasi attività razionale; questo però non significa che sia lecito sacrificare ogni indispensabile chiarezza, come se si presupponessero nello spettatore conoscenze e notizie delle quali egli non è affatto tenuto ad essere al corrente. Notava il Castello, a proposito della *Signora senza camelie,* che esso « è un film a chiave... soprattutto perchè il racconto vi è impostato in modo da dare per saputo quello che spettava al film di dimostrare... un film mancato, perché annuncia un ritratto e lo imposta su premesse non concettualmente, ma narrativamente fallaci » (1). Osservazioni analoghe lo stesso scrittore ha fatto a proposito dei due primi episodi de *I vinti;* ed ancora potrebbero farsene intorno alla *Cronaca,* che dei « precedenti » dei due protagonisti, e del personaggio del marito, pedine essenziali, non solo narrativamente, ma anche psicologicamente, per un'esatta comprensione del dramma sul quale il film si impernia, non dà che vaghe ed imprecise delucidazioni.

Mi avvedo tuttavia che l'attribuire certe lacune alla volontà di tenersi lontano da ogni soluzione che rischi in qualche modo di peccare di ovvietà, potrebbe essere per Antonioni spiegazione eccessivamente ottimistica; piú giusto è forse pensare che la cosa derivi da immaturità, o addirittura da mancanza di veraci capacità narrative, per cui, all'atto pratico, la tendenza alla obbiettività, da cui sempre, finora, i suoi sforzi sono stati caratterizzati, finisce per chiudersi in quella incompiutezza nella quale in ogni caso essi si sono risolti.

Alla base del cinema di Antonioni sta pertanto una contraddizione: la contraddizione tra la volontà di entrare nel vivo della realtà per in-

---

(1) G. C. Castello, recensione a *La signora senza camelie,* in « Cinema » n. s. 103, 15 febbraio 1953.

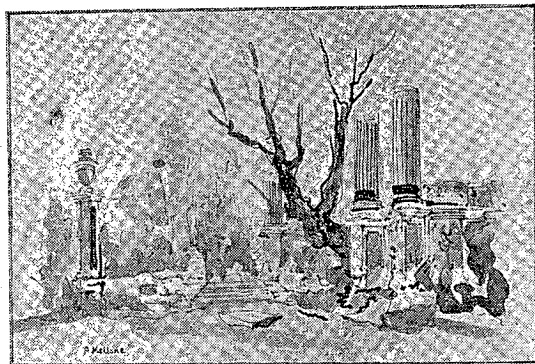
terpretarla, plasmarla e, in ultima analisi, modificarla secondo le proprie intellettuali preferenze, da un lato, e la presunzione di poter fare tutto questo senza perdere il contatto con la realtà obbiettivamente intesa, che si manifesta nello scrupolo di tenersi ad un punto di vista il piú possibile imparziale e distaccato, dall'altro. E' di qui, oltre che dalle altre meno importanti ragioni cui piú sopra si accennava, che nasce la freddezza — o incompiutezza — dei suoi film, ed alla quale è troppo sbrigativo trovare spiegazione unicamente nella tendenza al « distacco » o alla « obbiettività » come si è soliti fare.

Ed in tale contraddizione Antonioni si conferma all'atto della scelta dei propri mezzi di linguaggio. Questo argomento è particolarmente importante per il regista, al quale generalmente si riconosce una eccezionale sincerità in tale scelta, che arriva fino al rifiuto dei canoni tradizionali del linguaggio cinematografico, per lo scrupolo di raggiungere, attraverso ad essa, una perfetta adeguazione della forma al contenuto. Un film come *Cronaca di un amore* (il piú indicativo nel senso notato), ha fornito infatti piú di un argomento ai sostenitori della necessità di liberare la critica cinematografica da certe regolette che col tempo hanno acquistato un valore dogmatico, e fungono da normale unità di misura nella valutazione dell'artisticità delle pellicole; e di ricordare come ogni preventiva classificazione della validità estetica dei mezzi del linguaggio sia impossibile, essendo la loro scelta compito dei singoli artisti che la operano ciascuno secondo la propria sensibilità, e non già dei teorici che vorrebbero dettare le ricette per la confezione della perfetta opera d'arte. Benché questa attività tendente alla demolizione di falsi miti mi trovi pienamente consenziente, non credo sia questa la sede per dilungarsi su di essa, o anche soltanto per parlarne al di là dei limiti di un semplice accenno. Importa piuttosto considerare come l'adozione di Antonioni ad esempio probante in questo senso vada circondata di parecchie riserve.

Poiché, invero, cosa ha a che fare con il suo tendenziale « distacco » l'amorosa attenzione con la quale egli spinge la camera a muoversi attorno ai suoi personaggi, a sorvegliarli, a scoprirne ogni piú riposto segreto, a portarne in luce sentimenti e passioni? Non è soltanto la volontà di approfondire in senso umano e psicologico, che guida il regista: vi è in realtà una sua partecipazione profonda e sentita, che nasce ancora una volta dall'impegno critico, e che patentemente contraddice l'intenzione di tenersi su un piano di assoluta obiettività. Una partecipazione, si intenda, che non vuol dire affatto approvazione o magari connivenza: essa può esprimere anche disprezzo, condanna. Ma ciò che conta è, per l'appunto, il fatto che essa « esprime » qualcosa, esprime la presenza del regista: cioè a dire, in largo senso, il « contenuto » spirituale delle sue opere. E' perciò possibile dire che in certi — rari — momenti piú risolti (frequenti soprattutto nel suo primo film),

il particolare uso fatto da Antonioni dei mezzi del linguaggio conduce a soluzioni artisticamente compiute. Ma occorre pure rilevare l'ulteriore segno della contraddizione in cui egli si dibatte, ciò che è facile fare solo che ci si elevi, dalla osservazione dei singoli brani, ad una visione piú vasta, comprensiva quanto piú è possibile della vasta gamma delle sue inclinazioni. Cosí facendo, non può negarsi che la tecnica cinematografica (intesa nel senso piú nobile) di Antonioni rappresenta una nuova manifestazione di quella opposizione di interessi che è al fondo della sua personalità di regista. Né è senza ragione, a questo proposito, il fatto che finora la sua opera migliore resta *Cronaca di un amore*, in cui piú intensa e meno raggelata era la sua partecipazione emotiva.

Dicevo piú sopra che uno dei caratteri tipici di Antonioni sta nella tendenza a dimostrare qualcosa a freddo. Aggiungo ora che il limite del suo cinema è nella opposizione tra le due tendenze: dimostrare, e cosí trascurare il racconto; raccontare, e in conseguenza rinunciare a qualche personale impegno dimostrativo, per la necessità di non perdere il contatto con la realtà. Nella misura in cui compiutamente una delle due tendenze si realizza a scapito dell'altra, è possibile ad Antonioni raggiungere risultati di compiutezza espressiva, in un senso o nell'altro. Finora il traguardo piú cospicuo è stato raggiunto nel secondo senso, ed è la *Cronaca*. Mi pare tuttavia indubitabile che, per Antonioni, sia arrivato il momento di operare una scelta decisiva.

Giuseppe Sibilla

I libri

CARLO LIZZANI: *Il cinema italiano,* Parenti Editore, Firenze, 1953.

Una trattazione completa sul cinema italiano concepita in senso storico e critico, che seguisse cioè le linee di sviluppo fondamentali della nostra cinematografia dalle prime origini ad oggi secondo un preciso criterio metodologico e non si limitasse ad essere un repertorio o una fonte di documentazione, ma dati e notizie tendesse a inquadrare in una visione organica illuminata da un concreto senso della storia e da un vigile intuito critico, non si può dire che esistesse fino ad oggi. Non troppi autori si sono finora occupati della storia del nostro cinema, dei suoi periodi piú ricchi e vitali, dei registi piú significativi, e quei pochi sempre in forma episodica e sparsa, antologica o puramente filologica, non tale comunque da consentire una sintetica e tuttavia completa visione d'assieme. Il primo apprezzabile tentativo di dar corpo a una storia minuziosamente documentata, quello della Maria Adriana Prolo, è tuttavia ristretto nei limiti di una ricerca angustamente filologica (e non per questo meno preziosa) che conferirà all'opera quando sarà compiuta — non è apparso finora che il primo volume, e comunque l'indagine è limitata al solo periodo del muto — il carattere di strumento imprescindibile per ogni piú avanzata ricerca, ma che appunto per tale suo carattere si vieta deliberatamente ogni ambizione che non sia di mera documentazione ed utilità strumentale.

Per tali motivi non poteva non suscitare interesse una pubblicazione, come questa di Carlo Lizzani, che s'annunziava come un compendio generale della storia del nostro cinema esaminata con spirito critico e spregiudicato inteso non soltanto a fornire una informazione ampiamente documentata delle vicende da quello subite in quasi mezzo secolo di vita, ma soprattutto a cogliere da quelle vicende le determinanti causali, le relazioni e le dipendenze rispetto al piú vasto quadro della vita civile dell'Italia nel corrispondente periodo storico. Né alcuna pregiudiziale difficoltà nasceva dall'impostazione e dal carattere dell'opera, facilmente prevedibili essendo noto il Lizzani come uno dei componenil il « famoso » gruppo di « Cinema » che aveva svolto, negli ultimi anni del fascismo, un'entusiastica — se pur, a ben rileggere oggi, piuttosto cao-

tica — azione di opposizione alle direttive ufficiali degli organi dirigenti la cultura del regime, azione sfociata negli anni del dopoguerra in una massiccia e solidale campagna intesa e propugnare un cinema — e una critica — « engagés », progressivi, sociali e realisti. Una tale posizione di tendenza, se costituiva indubbiamente una remora a una serena e aperta valutazione degli eventi del nostro cinema aliena da preconcetti, non era tale però da diminuire l'interesse dell'opera, anzi ad essa conferendo un accento particolare, pur se discutibile, certo personale e per ciò stesso stimolante.

Occorre dire subito, però, che l'opera manca completamente all'attesa. Ci si aspettava, dalle pagine del Lizzani, una trattazione che attraverso l'esame sia pur sommario, ma ideologicamente coerente di una epoca, di una società, di una serie di fatti storici di considerevole portata come quelli di cui s'è materiata la vita del nostro paese nell'ultimo mezzo secolo, riuscisse a una chiara illuminazione critica della storia del cinema italiano, e, mutualmente, dall'indagine storiografica sugli eventi del nostro cinema risalisse, perché in essa inquadrandola e facendone in certo modo il riflesso, a dare l'immagine e il ritratto di un'età.

Nulla di tutto ciò in questo volume, il quale ricalca pedissequamente, sul piano metodologico, schemi e formulari propri di quella tendenza critica, in auge attualmente in alcuni settori della cultura italiana, volta a una interpretazione di fatti ed eventi storici ed artistici che può approssimativamente definirsi neo-positivista; e che, sul piano piú propriamente storiografico, rivela un'evidente carenza d'informazione e di seria documentazione. Il diagramma evolutivo della cinematografia italiana viene infatti tracciato con frettolosa sommarietà, con « salti » ingiustificati e con frequenti ristagni, per converso, su taluni punti che meglio offrono il destro a una parziale e capziosa interpretazione. Si ricava l'impressione, scorrendo il volume, che non tanto all'autore abbia interessato compiere un'indagine panoramica e completa sulla vita del nostro cinema quanto, piuttosto, alcune zone di quella, le piú distanti nel tempo, e le meno perspicuamente, finora, studiate e inquadrate storicamente, artatamente interpretate piegandole e conformandole in guisa da farle apparire come il necessario gradino propedeutico alla fase recente, quella dell'ultimo decennio nel quale si verifica la fioritura del fenomeno neorealistico. Se di una tale impostazione fa fede il tono generale della trattazione, alcune pagine particolarmente, piú chiaramente scoperte, ne danno una riprova palese; come quelle, ad esempio, sull'influsso esercitato dal dannunzianesimo sul cinema italiano del periodo « aureo »; pagine nelle quali al giudizio di natura storico-critica s'intrecciano, piú spesso avendone il sopravvento, considerazioni d'indole economica e politica che non si direbbero davvero pertinenti all'oggetto. Che con *Cabiria* il nazionalismo celebri « uno dei suoi maggiori trionfi ideologici », e che dopo quel film il cinema italiano rimanga

« come permeato dall'ondata montante dei miti, delle fantasie irrazionali, che si accompagnano all'involuzione imperialistica degli strati piú avventurosi della nostra società » è senza dubbio un'affermazione — a parte la oscurità del concetto di « involuzione imperialistica » — sulla quale difficilmente potrebbe convenire uno storico piú prudente e meno corrivo alla suggestione delle frasi fatte; specialmente quando alla corrente « dannunziana e irrazionalista » si cerca di contrapporre un filone popolare-verista, frutto di un'avanguardia che si sorreggeva al « confuso, sotterraneo movimento delle masse popolari », filone del quale sarebbe estremamente difficile documentare una effettiva esistenza, e che le citazioni degli isolati, isolatissimi *Assunta Spina* e *Sperduti nel buio* non basta evidentemente e suffragare.

Né di calibro diverso sono altre asserzioni e sbrigative sistemazioni storiche, come quella riguardante il cinema italiano del periodo 1930-1040, che sarebbe « il racconto di come il ceto medio imprestò al regime dominante le sue ideologie, le sue illusioni, i suoi sogni, la sua buona fede »; nel quale un film come *1860,* nell'assumere il popolo a protagonista, sottolineerebbe un'intenzione polemica, accentuata poi dal fatto che l'azione si arresti prima di Teano, « perché a Teano, malgrado tutto, si arrestava anche tanta parte degli italini ».

Non è il caso d'insistere troppo a esemplificare tale disinvolta maniera d'interpretare e di giudicare opere e periodi della storia del cinema italiano, maniera che si rinnova, d'altronde, pagina per pagina dando luogo alle piú sconcertanti — pur se a volte dilettose — sorprese; né d'indugiare sulla frettolosa e sbrigativa facilità con cui l'Autore affronta persino il periodo dell'ultimo dopoguerra, quello del neorealismo che pur tanto doveva stargli a cuore e sul quale, incapace evidentemente di elevarsi a una comprensiva visione d'assieme che gli consenta di storicizzare il fenomeno con puntualità di rigore critico, si limita a snocciolare scialbi e incerti giudizi attraverso i quali ardua impresa sarebbe riconoscere e isolare i caratteri costitutivi della tendenza, l'« humus » comune da cui essa trasse nutrimento, non meno che le specifiche differenziazioni fra un autore e l'altro, che costituiscono il diapason di giudizio per una retta comprensione di ciascuna individualità artistica. Qualche rapida citazione ben testimonierà della qualità di tali giudizi: De Santis « si rivela come uno dei temperamenti piú accesi e singolari della cinematografia italiana del dopoguerra, e ogni suo film si annuncia come un colpo di scena »; Soldati, dopo essersi isolato con *Monsú Travet* e *Daniele Cortis,* dovrà arrivare a *Fuga in Francia* « perché prenda contatto con la cronaca e faccia un tentativo per inserirsi nella strada maestra del cinema italiano »; Germi si rivela col *Testimone,* « un film di certi gruppi giovanili borghesi »; Visconti compie con *La terra trema* uno sforzo « tanto piú coraggioso e disperato in quanto viene da una sensibilità che, pur accesa e stimolata dalla cronaca contempo-

ranea, d'altra parte vi arriva stracarica di squisite eredità formali e di preziosità alessandrine »; e infine, mentre Rossellini, con *Stromboli* e *Francesco, giullare di Dio* si chiude in una problematica che è uno sfuggire « a una ricerca piú positiva di nuovi e concreti rapporti umani », De Sica, piú diretto e semplice, con *Ladri di biciclette* « porta avanti la sua ricognizione del mondo popolare e tocca una piaga dolente della società moderna: la disoccupazione ».

Su questa strada è chiaro quanto sia facile arrivare a conclusioni del tutto aliene da ogni retto intendimento del fatto artistico in quanto tale, il quale, se legittimamente s'inserisce in un tessuto d'influssi e d'interessi di ordine sociale, ambientale e diciamo anche politico, da quelli tuttavia non tollera, evidentemente, di esser soffocato e totalmente determinato, con assoluta trascuranza di quegli altri fattori, di natura eminentemente spirituale e personalistica, che con ben altro peso concorrono, nella irripetibile intimità dell'ispirazione e nel prammatico attuarsi dell'opera, al determinarsi della creazione artistica. Ma è pur vero, d'altronde, che alle conclusioni a cui logicamentente conducevano le premesse e l'impostazione del suo lavoro il Lizzani neanche perviene in definitiva, testimoniando una volta di piú della debolezza della propria formazione culturale e della carenza di un solido impianto ideologico e di una lucida impostazione metodologica. Se il suo, insomma, voleva essere un tentativo di proporre ed avvalorare una interpretazione marxisticamente impegnata della storia del cinema italiano, non si può sconvenire che anche da tale punto di vista il tentativo sia nettamente fallito.

Qualche osservazione convien fare anche sull'appendice filmografica, a cura di Leopoldo Paciscopi e Giorgio Signorini, di cui il volume è corredato; che ad onta delle pretenziose e risibili indicazioni metodologiche « sulla ricerca, sulla critica e sulla interdipendenza delle fonti », le prime — per modesta confessione degli autori — che si siano tentate per dare « un assetto scientifico » alla ricerca filmografica, appare, in effetti, come un risaputissimo repertorio di titoli, *casts* e *credits* non esente da lacune, da strane omissioni e da ancor piú strane inserzioni: vi appaiono, ad esempio, scrupolosamente registrate tutte le opere di registi quali Mario Bonnard, Aldo Vergano e Carlo Lizzani, ma vi manca, in compenso, qualsiasi accenno all'opera di uomini come un Fernando Maria Poggioli o un Mario Soldati.

Guido Cincotti

CHARLES FORD: *Le cinéma au service de la foi.* - « Présences » - Librairie Plon - Paris, 1953.

Questo libro di Charles Ford — che la Libreria Plon ha pubblicato nella collezione « Présences », già ricca dei migliori nomi della

cultura cattolica francese — reca un nuovo cospicuo contributo agli studi sui rapporti tra cattolicesimo e cinema oggi particolarmente fiorenti in Francia. Era stato recentemente segnalato — tradotto e pubblicato in Italia dalle edizioni di « Bianco Nero » — il volume di Amédée Ayfre sui « Problemi estetici del cinema religioso ». Con questo, la monografia di Ford ha scarsi rapporti di parentela. E' bene dire subito, infatti, che siamo lontani dal rigore critico e dal sincero anelito cristiano di Ayfre; Ford non è un esteta: è un appassionato della ricerca storica, un diligente collezionista di aneddoti, come dimostra la sua monumentale « Histoire encyclopedique du Cinéma », cosí ricca di notizie inedite e di giudizi singolari. Queste sue caratteristiche non vengono smentite da « Le cinéma au service de la Foi » che altro non è, — né d'altronde vuol essere — se non un paziente e documentato studio sistematico di quei rapporti intercorrenti tra religione cattolica e cinema, divenuti ormai cosí complessi ed importanti da farne, come egli stesso dice, « il piú sorprendente *tandem* della nostra epoca ».

Tale limite non mi pare sia condannabile in sé; denota anzi quanto sia vasto l'interesse di cui gli uomini di cultura cattolica fanno oggetto il cinema, senza peraltro limitarsi a considerarne l'aspetto precipuamente artistico, ma osservandolo in tutti i suoi molteplici aspetti. E, dei rapporti tra cattolicesimo e cinema, Ford ha tenuto presente un quadro ben completo, che ha organicamente suddiviso. Il libro infatti comprende un capitolo introduttivo dedicato al progressivo fenomeno di « scoperta » del cinema da parte della Chiesa Cattolica, culminante nella formulazione, da parte di Pio XI, della famosa Enciclica « Vigilanti cura », cui è dedicato il capitolo che segue. Passati in rassegna i film che, dalle origini ad oggi, hanno avuti rapporti con la religione cattolica, Ford svolge un'esame delle organizzazioni cattoliche esistenti in campo cinematografico. Di queste associazioni vengono forniti in appendice statuti, liste dettagliate e pubblicazioni. Non manca inoltre un accenno ad una auspicabile solidarietà cristiana — nello spirito della « Vigilanti cura » — di tutti gli uomini di cinema anche non cattolici; né il nostro autore si esime dal fare il punto della situazione attuale traendo le conclusioni e formulando le proposte suggeritegli da un indiscutibile entusiasmo.

Nella disamina particolareggiata del libro il primo posto spetta — senza dubbio — al minuzioso, appassionato commento della « Vigilanti cura ». Ford divide in tre parti l'Enciclica papale; suddivisione utilissima per rilevarne i motivi di capitale importanza. Ché Pio XI, dopo aver rilevato e puntualizzato la situazione del cinema nell'epoca — la « Vigilanti cura » è del 1936 —, ne indica anche la stragrande potenza concretizzantesi soprattutto sulla forza e nella possibilità di penetrazione pressochè universale, e termina dando istruzioni e insegnamenti, che ancora non sono stati nella loro interezza interpretati.

Merito di Ford, nel suo commento, è quello di avere sgombrato il terreno, anzitutto, da alcuni pericolosi equivoci. Egregiamente lo scrittore rileva come l'Enciclica non vada considerata alla stregua delle istruzioni coercitive care ai capi di governi totalitari, come Lenin, o dei precetti di Goebbels; essa si rivolge invece a chi liberamente vuol porsi sotto l'autorità e la guida morale della Chiesa cattolica. Né d'altra parte Pio XI ha inteso incitare i cattolici a produrre opere soltanto ottimiste, moralmente edificanti. Ci sono, nello spirito dell'Enciclica, parole che chiamano al risveglio di una problematica, anche se critica e sofferta. Poichè — e questa ci pare la migliore carta giocata dal nostro scrittore, nonché il suo piú importante ammonimento — i cattolici che vogliano correttamente interpretare la « Vigilanti cura » non devono limitarsi a leggerne la parte critica, cioé quella in cui il Papa, rilevati i pericoli della produzione cinematografica, incita i fedeli a una sempre piú vasta vigilanza, ma anche quella costruttiva che suona sprone ad una attività costruttiva, affinchè i cattolici sempre piú largamente entrino a far parte del mondo del cinema e producano opere meritorie ed artisticamente elevate come nobile contrappeso alla stupidità della piú grossa produzione.

La nascita e il graduale intensificarsi dei rapporti tra Chiesa e cinema — rapporti al giorno d'oggi ben definiti — vengono riferiti da Ford nel primo capitolo del libro. Questo, pur facendo da introduzione alla « magna charta », è ricco di episodi curiosi e interessanti. Dopo aver rilevato esattamente che fu quasi il cinema stesso a mettersi sotto gli occhi della Chiesa fin dai tempi della prima « Passione », Ford mette in risalto l'attività del Cardinale francese Dubois, primo tra tutti i prelati — e destando anche scandalo nei circoli cattolici — ad entrare nei teatri di posa per portarvi la presenza della fede. Un certo interesse per il cinema era stato dimostrato anche dal Papa Benedetto XV — secondo quanto Ford riferisce da « Mon Ciné » — e nel dovuto risalto viene messa anche una lettera del Cardinal Pacelli del 1933, in cui l'attuale Pontefice rileva come fossero necessarie per i cineasti cattolici « la compétence », « la sérieuse et nécessaire préparation » al fine di produrre film « de haute classe », importanti non solo per la moralità ma anche « par sa valeur technique, artistique et humaine » e che non fossero privi « de bons résultats matériels dans l'ordre industriel ». I tempi erano già maturi, risalendo la fondazione dell'O.C.I.C. al 1928, dopo un appassionato Congresso tenuto a Parigi. All'attività di questo organismo internazionale, Ford dedica parecchia attenzione, mettendo in giusta luce l'importanza del grande Congresso del 1947 e le varie forme di attività, come ad esempio l'assegnazione di premi annuali ai film piú importanti da un punto di vista religioso.

Anche nel capitolo intitolato « Le cinéma devant les problèmes de la foi », la vasta cultura storica di Ford non manca di far sentire

il suo peso. Con paziente minuzia vengono enumerati in tre capitoletti separati i film su Cristo, sui Santi e attinenti a problemi religiosi in genere. La documentazione è vasta e non manca la precisione. Purtroppo è da rilevare a questo punto come il senso critico non sempre sorregga il nostro scrittore. Ogni qualvolta egli si impegna in un discorso teorico le idee gli si confondono. Questo rilievo che si era fatto marginalmente nei primi capitoli — come ad esempio nel sollevare la questione se gli artefici dei film cattolici debbano essere tutti cattolici convinti, tesi che il Ford non accetta senza tuttavia respingerla e che sembra essere per lo meno azzardata — deve essere adesso piú largamente svolto. Vengono a galla le limitate istanze estetiche del nostro scrittore, che spesso per avere troppo entusiasmo si lascia prendere la mano dall'enfasi e si dimostra disposto a veder dell'oro laddove vi è solo dello stagno. Egli è pronto a salvare, senza pertanto dar loro importanza sul piano dell'arte, una serie di film che secondo noi rendono al cattolicesimo ben scarsi servigi. A parte che le prime « Passioni » vengono manipolate solo per esigenze popolari e spettacoli e non per un afflato mistico ben preciso, questi stessi interessi muovono il De Mille de *Il re dei re* (1926) il Fred Niblo di *Ben-Hur* (1926), e anche in diversa misura gli autori di film come *The song of Bernadette, Going my way* e *The Bells of Saint Mary,* opere commerciali in genere o fondate su elementi spettacolari o sul richiamo di questo o quel divo e sovente inquinate di un cattolicesimo blando e non seriamente impegnato. In tutti questi film Ford riscontra degli elementi positivi e, in ultima analisi, li sopravaluta, mentre d'altro canto la critica cattolica piú avanzata ne ha sovente sottolineato i limiti anche con severità. A giudizi talvolta ben centrati, come quello su *Les anges du péché* di Bresson e su *The fugitive* di Ford, ne seguono altri meno felici. Si veda l'esaltazione alquanto sproporzionata di *Monsieur Vincent* o la superficialità con cui viene trattato *Dieu a besoin des hommes,* film che ci pare tra i piú importanti della cinematografia religiosa. Per quanto ci riguarda piú da vicino, noteremo inoltre che, se a *Cielo sulla palude* di Genina vien dato il rilievo che merita, il *Francesco, giullare di Dio* di Rossellini è giudicato « curieuse », « trop lente » e perfino « décevant »! Bisogna stare attenti a scrivere cose del genere quando poi si dice che *Gli uomini non guardano il cielo* è film « d'un esprit chrétien très pur », che il soggetto di *Il primo della classe* è « aimable », mentre « une des oeuvres les plus originales que la foi ait inspirées au cinèma » è *Strano appuntamento* (cioè la versione cinematografica della commedia di Calvino « La torre sul pollaio »). E val la pena di tacere l'esaltazione di *Don Camillo* « miracle cinématographique » cui fa riscontro l'assoluto silenzio di cui è circondato *Un giorno nella vita* di Blasetti.

In tale scarsa presenza di rigore critico si annidano i difetti del libro di Ford, cui comunque, come dicevo al principio, non è certo il

caso di chiedere un impegno maggiore di quanto egli stesso possa dare. Rimane da rilevare — per concludere — che un altro dei lati positivi del volume è l'ampia appendice, ricca di notizie sulle organizzazioni cinematografiche cattoliche nei vari paesi del mondo e comprendente inoltre un elenco delle riviste e pubblicazioni cinematografiche che danno la « quotazione » morale dei film.

Documentazioni che degnamente completano l'opera appassionata, seppur talvolta mal sorretta da qualche ingenuità, del nostro autore.

Fabio Rinaudo

MARIO MONTANARI e GUIDO RICCIOTTI: *Disciplina giuridica della cinematografia* - Cya editore, Firenze, 1953.

Ogni qualvolta vien fuori un libro nuovo si trova sempre qualcuno disposto ad affermare che quel libro « colma una lacuna ». Non crediamo di cader anche noi in tale luogo comune se affermiamo che questi due ponderosi volumi (esattamente mille pagine in tutto), dedicati alla disciplina giuridica della cinematografia italiana, colmano veramente una grave lacuna. Ché sarebbe stato fino a ieri lavoro improbo — per chi avesse voluto a scopo di studio o piú spesso di lavoro occuparsi delle leggi che regolano questo settore della nostra attività — ricercare in riviste specializzate o in volumi piú spesso dedicati a problemi particolari, una esauriente raccolta di leggi, nonchè un profondo e colto commento su tante questioni sovente dibattute e spesso di attualissima importanza (1).

I due volumi sono assai diversi e si completano reciprocamente. Nel primo vengono studiati i problemi relativi alla disciplina giuridica dell'opera cinematografica della legge speciale sul diritto d'autore, cioè tutti quei rapporti che genericamente (à parte le teorie su una piú precisa sistemazione del diritto cinematografico) potremmo indicare come di diritto privato. Segue lo studio sull'organizzazione e l'azione dello stato nel nostro settore, cioè su quelle norme di legge che rientrerebbero nel campo del diritto pubblico e che sono sempre piú vaste ed importanti mano a mano che la diffusione del cinema diventa piú vasta e piú vasti i problemi sociali, morali e civili ad esso connessi. Basti, fin d'adesso, pensare al peso che, nella produzione, hanno le leggi di provvidenze governative in favore dei film nazionali, nella distri-

---

(1) Tra gli scritti piú noti ricordo quelli del CAPITANI (*Per l'elaborazione di un diritto cinematografico autonomo* in «Bianco e Nero», 1940, e il *Film nel diritto d'autore*), quello del CILIBERTI (*Legislàzione italiana per la cinematografia*, Siena, 1942) e il *Trattato teorico-pratico di diritto cinematografico* del ROSSI-CANEVARI.

buzione e nell'esercizio quelle riguardanti le condizioni per l'esercizio delle sale cinematografiche o per la concessione del credito cinematografico. L'ultima parte del volume, poi, tratta dei rapporti di lavoro col personale tecnico e salariato e delle speciali norme da cui tali rapporti son regolati.

Nel secondo volume, invece, seguendo lo stesso criterio sistematico, sono raccolte, senza alcun commento, le leggi che regolano l'attività cinematografica o che comunque con essa abbiano attinenza. Varrebbe veramente la pena di occuparsi a lungo di questo grosso « codice del cinema » non foss'altro che per mettere in rilievo le deficienze che ancora sussistono in materia. Tali deficienze non sono quantitative — ché anzi, come si suol dire, di leggi ce ne sono fin troppe — bensí strutturali: mancano, ad esempio, gli indispensabili coordinamenti tra le leggi di diritto pubblico e quelle di diritto privato, tra le norme comuni e quelle speciali per la cinematografia; manca una precisa disciplina giuridica dei rapporti tra produttori e distributori, tra questi ultimi e gli esercenti, rapporti questi oggi affidati a consuetudini che spesso dànno origine ad annose e controverse vicende.

Proprio da questo codice, ad ogni modo, si rileva la giustezza della tesi sostenuta, in polemica col De Sanctis, dagli Autori: i quali, col Capitani, sostengono la necessità della sistemazione di un diritto cinematografico autonomo. Opinione questa che ci pare di poter accettare in pieno e che tutti coloro che lavorando nel cinema hanno a che fare con norme di leggi dovrebbero far propria in virtú tra l'altro di quelle deficienze cui accennavamo piú sopra. Ci pare però che in questa sistemazione si dovrebbe tener conto di una riserva: quella derivante dal continuo evolversi della materia, tutt'altro che immobile o per lo meno suscettibile di lenti e progressivi sviluppi, e invece continuamente soggetta — vuoi per motivi tecnici che possono sempre aprire nuovi problemi e farne trascurare come sorpassati altri, rendendoli per giunta inapplicabili analogicamente, vuoi per motivi economici e sociali — a modifiche strutturali e a fondamentali capovolgimenti. Si pensi, per esempio, a quel che accadrebbe se lo Stato, constatato che un'industria sempre piú redditizia come quella cinematografica (come stanno a testimoniare l'aumento quantitativo della produzione ma anche i successi commerciali dei film italiani), non ha piú bisogno di aiuti economici, abbandonasse l'attuale forma protezionistica, instaurata con la legge 29/12/1949, n. 958 e rimettesse l'attività del cinema italiano su un piano liberistico. Noi non crediamo che ciò accadrà, tuttavia si parla già delle strutturali modifiche che dovrebbe contenere la legge ormai in corso di presentazione al Parlamento.

Completata questa analisi piuttosto teorica, passiamo rapidamente ad occuparci di talune teorie espresse dagli autori a commento dei vari

temi trattati. Ci limiteremo naturalmente ad alcuni tra i problemi piú dibattuti e « popolari ».

Ci pare solida, per esempio, la tesi sostenuta dagli Autori, quando definiscono la figura del produttore come il « titolare della concessione di rappresentazione o proiezione del film » (pag. 29). Tale configurazione parte dalla legge 22/4/1941, n. 633 sul diritto d'autore, che, come è noto, considera — a differenza degli esteti — una serie di « coautori » dell'opera cinematografica. Da ciò nascono una serie di diritti morali di detti « coautori », esercitabili sia individualmente che collegialmente e che possono risolversi — nonostante, sempre per legge, i diritti economici sul film spettino al produttore — in una serie di azioni per lo piú cautelari. Su tale argomento si veda l'esempio recentissimo costituito dal clamoroso caso del film *Sul ponte dei sospiri* di Leonviola, il cui sequestro è stato ordinato dal Pretore di Roma a richiesta del suo « direttore artistico », creando cosí una singolare innovazione nell'estendere a un fatto economico un diritto ritenuto fino a ieri solo morale.

E piú avanti, dopo essersi occupati specificamente dei diritti e dei doveri economici e morali dei « coautori » e degli attori, gli Autori, a proposito dei diritti sul titolo del film, ritengono di uniformarsi a quanto affermato dal Tribunale di Roma, cioè che solo la priorità della pubblicazione e non un deposito comunque effettuato dia all'autore il diritto al titolo. Esatto criterio, secondo noi, che invece l'A.N.I.C.A. non ha tenuto in considerazione, istituendo recentemente l'« Ufficio titoli ». Iniziativa che in una nota (pag. 96) gli Autori danno come lasciata cadere all'epoca in cui scrivevano e che invece oggi è viva e operante. E non fa altro che generare, crediamo, una umoristica pletora di titoli piú o meno risibili, senza che la maggior parte dei film cui si riferiscano vengano mai realizzati.

Concludiamo ricordando l'ampio capitolo dedicato ai rapporti giuridici che riguardano lo sfruttamento economico del film, cioè a quanto avviene dopo la stampa della « copia campione ». Particolarmente interessante ci è parsa la puntualizzazione delle diverse nature giuridiche dei contratti di noleggio, configurati come mandati, licenze, appalto di servizi e contratto d'agenzia, nonché quello riguardante le attribuzioni della Presidenza del Consiglio dei Ministri e i suoi limiti, l'attività amministrativa di quest'organo e la sua vigilanza sulla produzione e sulle sale, nonché le norme per il credito cinematografico, le coproduzioni e le distribuzioni all'estero e i rapporti di lavoro con i tecnici e le maestranze; degno completamento di un testo vivo ed esauriente, che piú che leggersi, dovrebbe trovarsi di diritto sul tavolo di lavoro di ogni buon uomo di cinema.

F. R.

I film

Julius Caesar (Giulio Cesare)

Origine: U. S. A., 1953 - *Produzione*: John Houseman-M. G. M. - *Soggetto*: basato sulla tragedia omonima di William Shakespeare - *Sceneggiatura e regia*: Joseph L. Mankievicz - *Fotografia*: Joseph Ruttenberg - *Scenografia*: Cedric Gibbons, Edward Carfagno - *Musica*: Miklos Rozsa - *Attori*: Marlon Brando, James Mason, John Gielgud, Louis Calhern, Edmond O'Brien, Greer Garson, Deborah Kerr, George Macready, Michael Pate, Richard Hale, Alan Napier, John Hoyt, Tom Powers, William Cottrell, Jack Payne, Jan Wolfe, Morgan Farley, Bill Phipps, Douglas Watson, Douglas Dumbrille, Rhys Williams, Michael Ansara, Bayton Lummis, Edmond Purdom.

Non è certo il caso di prendere spunto da questo mediocre *Giulio Cesare* di Joseph Manckiewicz per riproporre in termini piú o meno variati il problema dei rapporti tra cinema e teatro e la possibilità di una traduzione in film di una opera teatrale. Anche perché la modesta statura di *Giulio Cesare* rischierebbe di conferire a tutte le nostre considerazioni un valore relativo resuscitando forse decrepiti e superati equivoci del tipo di quelli del cinema cinematografico. Abbiamo detto varie volte che il problema non va posto secondo noi sulla ossequienza o meno dell'autore del film a certe esigenze linguistiche che possono soltanto avere un significato didattico e storico, ma nella possibilità dell'autore dell'opera filmica di una reinvenzione del testo teatrale secondo gli itinerari del proprio mondo. Nella possibilitá cioé che l'autore del film si affermi come esistenza autentica attraverso la creazione di un'opera nei confronti della quale l'originale letterario sia ridotto a pura funzione di stimolo. Di tale totale reinvenzione dei valori poetici di un testo fu autore Olivier nel suo *Amleto* e soltanto parzialmente nel suo *Enrico V*: nel senso che il clima storico e l'umanità dei personaggi e delle situazioni drammatiche shaksperiane furono filtrate dall'autore attraverso un clima ed una problematica riflettenti le esigenze del mondo interiore. Welles invece parve ancora piú libero da legami di ordine culturale e letterario nelle opere che trassero dai drammi shakesperiani soltanto un canovaccio narrativo e certe suggestioni ambientali idonee a offrire occasione alle esercitazioni calligrafiche dell'autore. E una riprova dell'assoluta sterilità delle divagazioni riguardanti il cinema cinematografico è offerta dalla ben maggiore validitá espressiva delle opere di Olivier nei confronti di quelle di Welles che ad un esame esteriore potrebbero sembrare proprio quelle maggiormente fornite di suggestioni attribuibili ad un impiego efficace degli specifici filmici. Ma non è ormai piú il caso di ribadire per l'ennesima volta che la validità artistica di un'opera è frutto della coerenza di uno stile inteso come insieme armonico di criteri normativi di scelta nell'atto espressivo.

Di tale coerenza di uno stile non è purtroppo rinvenibile traccia in *Giulio Cesare* di Manckiewicz il quale, partito da una posizione di voluta aderenza al testo letterario, si è trovato necessariamente di fronte alle insopprimibili esi-

genze di una rielaborazione del testo stesso a causa dei mezzi di linguaggio propri del film. E il risultato è stato quello della nascita di un'opera ibrida che, accanto ad una apparente nobiltà di intenzioni e di cadenza determinate da una certa suggestione nascente dall'eloquio shakesperiano posto in bocca ad interpreti di notevole perizia, accumula errori e fratture nascenti da una impossibilità di fare aderire alla struttura e la cadenza dell'opera teatrale alle esigenze espressive del linguaggio filmico. D'altra parte l'intervento dell'insopprimibile personalità di Manckiewicz quale interprete di testo teatrale in vista della creazione di uno spettacolo lirico, ha confermato l'impossibilità assoluta della traduzione di un'opera da un linguaggio in un altro: impossibilità nascente dalla fondamentale irrepetibilità dell'esistenza nel suo concreto manifestarsi. L'impossibilità di una aderenza del mondo di Manckiewicz a quello di Shakespeare appare confermata dalle profonde, anche se poco appariscenti, modifiche che il film presenta nei confronti del testo letterario per quel che riguarda la costruzione narrativa e il carattere dei personaggi fondamentali del dramma. Anzitutto quello di Giulio Cesare che nell'opera teatrale, anche se l'autore insiste su aspetti deteriori o addirittura grotteschi, serba una sua intima dignità che è viceversa del tutto assente nel personaggio tratteggiato con estrema incertezza e con esteriore compiacimento da Calhern, al quale peraltro non può imputarsi la colpa di un errore nella costruzione del personaggio che nasce evidentemente da una generale incomprensione della autentica struttura dell'opera. E infatti di tale incomprensione è riprova ancor piú evidente la insufficienza drammatica nel film del personaggio di Bruto, il cui dramma, analogo per taluni aspetti a quello di Amleto e nascente dall'intimo conflitto tra l'amor filiale e il culto della libertà, è soltanto genericamente espresso, al punto che addirittura risibile risulta l'elogio tributato alla sua salma. D'altra parte il personaggio di Antonio, privato della caratteristica fondamentale di quell'astuzia che gli consente di entrare in fiducia con i cospiratori, appare incoerente nei confronti dello sviluppo drammatico della storia poiché ingiustificata risulta la sua ammirazione per Bruto che lo induce all'esaltazione di lui nel finale; e anche qui parte della colpa è attribuibile a Brando che nell'esuberanza dei suoi mezzi fisici e nella sua foga interpretativa ha fin troppo evidentemente portato del personaggio a lui affidato su un piano emotivo che non trova riscontro nelle azioni che compie. In quanto a Cassio, svilito nella sua essenza umana per ricalcare secondo una concezione romantica la figura classica del traditore, risulta di insufficiente statura drammatica in rapporto agli altri personaggi. E il risultato è quello di un generale squilibrio nei rapporti strutturali dell'opera, di un affidarsi di essa piuttosto a elementi nascenti da un'esteriore drammaticità, basata prevalentemente su elementi dialogici, che non dall'intima essenza dei personaggi visti nella loro concreta umanitá. Di ciò offre conferma la evidente staticità di ritmo del film, staticità nascente dalla esigenza di offrire il piú vasto campo possibile alle battute shakesperiane con una mancanza di impiego dei mezzi espressivi del linguaggio filmico, masimo fra tutti il montaggio di pezzi brevi. Il che avrebbe potuto trovare una giustificazione, come del resto la modificazione del carattere dei personaggi, se riflettesse l'esigenza espressiva di Manckiewicz tendente ad esprimere una visione personale e coerente di un certo mondo. Viceversa i difetti di ritmo e la casualità di impiego degli elementi dell'inquadratura sono il risultato di una non-scelta da parte dell'autore, la riprova cioè di una sua mancanza di impegno ad esprimere le proprie istanze interiori. E di ciò offrono conferma quei tratti del film che piú degli altri rivelano una supina acquiescenza a suggestioni letterarie, che peraltro vanno in buona parte disperse, o a modelli piú o meno illustri. Si allude, ad esempio, all'orazione funebre di Antonio in cui la staticità di inqua-

dratura e la lentezza di ritmo frustrano anche la suggestione del testo oltre ad indebolire la intensità drammatica della vicenda. Soprattutto in quanto non è posto un sufficiente contrasto con la precedente orazione di Bruto, e soprattutto perché l'autore ha lasciato cadere la feconda occasione di un felice impiego di montaggio parallelo con le ansiose reazioni dei congiurati traditi. Si allude anche al famoso dialogo « ai ferri corti » tra Bruto e Cassio che nel film perde ogni efficacia drammatica per la mancanza di una aderenza della lunghezza delle inquadrature al ritmo delle battute, per una inefficienza cioè del rapporto tra montaggio visivo e montaggio sonoro. Né migliori risultati Manckiewicz ha raggiunto quando, tentando di sganciarsi dal testo letterario, ha cercato di reinventare autonomamente taluni sviluppi dell'azione: il risultato è stato quello delle ridicole sovrimpressioni in cui prende vita il fantasma di Cesare; o peggio quello della battaglia di Filippi il cui schema descrittivo, con quella gola rocciosa sulle cui alture sono appostati i guerrieri di Ottavio ed Antonio, ricorda grottescamente la distruzione dell'armata di Custer da parte dei guerrieri di Toroseduto e risulta di estrema sommarietà, (nonostante le ricerche formali di inquadrature dichiaratamente ispirate ad Eisenstein e ad Olivier). E' da notare inoltre che proprio nei confronti dello sviluppo drammatico della battaglia, l'autore ha mancato di profittare di una feconda occasione narrativa, presente nel testo shakesperiano: quella della vittoria di Bruto contemporanea alla sconfitta di Cassio e ignorata da questi il quale proprio per tale ignoranza si dà quella morte che condurrà all'identica fine di Bruto stesso. Ed infatti nel film la morte quasi identica e a breve distanza dei due protagonisti, lungi dall'apparire come il risultato di una Nemesi inevitabile si rivela come una affrettata e superficiale soluzione. Potrebbe ancora osservarsi che la razionalità strutturale delle scenografie, impostate sovente su ambienti di eccessiva vastità, il gusto non sempre controllato dei costumi, l'assoluta inefficienza drammatica delle figure delle due donne, la coralità da libretto d'opera dei movimenti di massa, concorrono a conferire a tutto lo spettacolo un carattere di superficialità e di genericità che vietano di considerarlo anche su un piano dignitosamente culturale. Il suo interesse non va quindi oltre taluni spunti di carattere figurativo e si concentra prevalentemente nella orchestrazione della recitazione degli interpreti, che, pur se inaderente alle esigenze espressive del linguaggio filmico, è nel complesso di impegnata serietà nei suoi esponenti principali (massimo fra tutti Gielgud). Ed è proprio questo impegno degli interpreti a rendere al film il risultato di un insieme di esigenze e di personalità diverse che riconferma l'impossibile esistenza dell'arte nel convivere di una pluralità di autori.

Villa Borghese

Origine: Italia, 1953 - *Soggetto*: basato sui racconti « Serve e soldati » di Ennio Flajano, « Pi-greco » e « Il paraninfo » di Giorgio Bassani, « Incidente a Villa Borghese » di Ercole Patti, « Gli amanti » e « La miss » di Sergio Amidei - *Sceneggiatura*: Sergio Amidei, con collaborazione di Giorgio Bassani, Armando Curcio, Liana Ferri, Ennio Flajano, Mino Guerrini, Rodolfo Sonego - *Regia*: Gianni Franciolini - *Fotografia*: Mario Bava - *Attori*: Giulia Rubino, Luigi Russo, Antonio Cifariello, Barbara Man, Anna Maria Ferrero, François Périer, Eduardo De Filippo, Leda Gloria, Guglielmo Inglese, Margherita Autuori, Enzo Turco, Dino Curcio, Vittorio De Sica, Giovanna Ralli, Maurizio Arena, Aldo Giuffrè, Gerard Philipe, Micheline Presle, Eloisa Cianni, Enrico Viarisio, Franca Valeri, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Marcella Mariani - *Produzione*: Astoria Film.

E' piú che ovvio che se lo stile è il termine essenziale del concretarsi espressivo di un autore, inteso nella sua operante funzionalità, esso investe, oltre gli aspet-

ti sentimentali e formali dell'opera, anche la sua struttura costruttiva: deve cioè giustificarne l'architettura e legittimarne le proporzioni. Il difetto essenziale di *Villa Borghese* risiede prima di tutto in una deficienza stilistica in senso costruttivo: elaborando la struttura di essa in sei episodi di diversa natura e intonazione, Franciolini non ha obbedito infatti ad una intima esigenza espressiva ma si è piuttosto rifatto ad elementi di carattere esteriore e spettacolare: e invece che essere il risultato di una scelta attuata in piena coerenza di giudizi, il tono emotivo la successione e la continuità ideale dei vari episodi, sono apparsi legati soltanto da elementi di carattere ambientale visti come estranei ad una sentita umanità. E' fin troppo evidente infatti che il termine che dovrebbe conferire coerenza strutturale e narrativa al film giustificandone lo svolgersi episodico, e cioè il motivo del grande parco pubblico che accoglie una varia umanità divenendo teatro di una serie di esperienze diverse ma tutte intimamente umane, è di carattere eminentemente esteriore e costituisce soltanto un pretesto. Ciò appare palese non per la diversa natura, comica o drammatica, dei vari episodi, diversa natura che potrebbe trovare la sua giustificazione nella ricerca di una massima varietà possibile di toni emotivi, quanto nella non funzionalità dell'ambiente come condizione storica e umana dei personaggi e della vicenda (non a caso alcuni episodi si svolgono nel parco pubblico del tutto accidentalmente o addirittura forzatamente), e soprattutto nella mancanza di una coerente affermazione del mondo dell'autore. I vari episodi, affidati alle esteriori risorse di una vivace ma generica descrizione ambientale (l'episodio delle cameriere e quello delle prostitute), o all'estro dell'interprete che ha confinato però sul piano del bozzetto l'essenza del personaggio (l'episodio del maturo ganimede e quello degli amanti che si lasciano), o alle fruste sollecitazioni di una facile retorica (l'episodio dei fidanzati), rimangono cosí confinati su un piano di interesse puramente spettacolare anche se talvolta arricchiti di notazioni abbastanza acute e di una certa verità umana. L'essenza drammatica dei personaggi va cosí dispersa mentre la loro vicenda non riesce a vestirsi di una coerente umanità: quando non sono frutto di un logoro convenzionalismo, come quelli dell'episodio del matrimonio per procura o come quelli dell'episodio delle prostitute, non riescono ad assumere una valida significazione poetica, troppo affidati come risultano ad un superficiale umorismo (nell'episodio delle cameriere e in quello del ganimede) o a una stanca maniera (nell'episodio degli amanti). Soltanto nell'episodio dell'atroce beffa giocata al professore cieco la narrazione tocca qualche istante di non epidermica commozione, soprattutto in funzione di un'atmosfera di assoluta e afosa mestizia: peccato che la struttura dell'episodio sia gravemente indebolita dal pentimento troppo presto dichiarato, della giovane, il che compromette irrimediabilmente l'evoluzione drammatica del personaggio, il cui mutamento emotivo risulta scontato in partenza. Comunque è questo l'unico episodio in cui i personaggi (pur impersonati da attori tutt'altro che efficaci) appaiono penetrati di una sentita, e a volte dolente, umanità; in cui il rapporto tra essi e l'ambiente trovi una giustificazione non soltanto esteriore; in cui soprattutto l'uso dei mezzi espressivi, la fotografia pastosa, l'illuminazione smorta e l'accorta corrispondenza dei campi alla situazione emotiva dei personaggi, riflette una partecipazione viva, anche se non sempre controllata, dell'autore: e quando infatti Franciolini resiste alle facili lusinghe di una decadente retorica letteraria, e il dialogo si fa piú stringato e sobrio, non mancano momenti di sincera umanità. Elementi di un certo interesse o spunti felici sono presenti anche in altri episodi, ma non puntualizzano una chiara intenzione espressiva in quanto non sono il risultato di una cosciente maturità stilistica: cosí il gustoso ritmo sonoro che punteggia ironicamente l'affannosa ricerca della ragazza nel primo episodio, fiacco per ritmo visivo e generico nella descrizione dei personaggi; co-

sí la divertente inquadratura finale dell'ultimo episodio, peraltro convenzionale e di banalissima fattura; cosí l'assolata atmosfera del caffè nell'episodio dei fidanzati in cui le ballerine costantemente sullo sfondo creano un motivo di contrasto ben orchestrato, la cui efficacia va presto dispersa nel logoro gigioneggiare dei personaggi; cosí lo svelto ritmo del montaggio nel tratto culminante della disputa nell'episodio del ganimede, troppo affidato ad un superficiale e facile umorismo di battute; cosí l'accorto studio del rapporto tra la situazione psicologica dei due amanti e l'ambiente in cui si muovono, anche se tutto è scontato e risaputo fin dall'inizio dell'episodio (il cui maggiore interesse è nella accortissima recitazione di Micheline Presle, ben piú efficace, nella estrema varietà di sfumature, del compiaciuto gigioneggiare di Gérard Philipe). Ma tutti questi motivi di interesse non riescono mai ad assumere coerenza ed efficacia in senso espressivo: sono piuttosto il risultato di un improvvisare, a volte piacevole, ma generico e superficiale. Poiché quello che appare evidente come massimo difetto nel film è, eccetto i pochi spunti citati, una assoluta inaderenza dell'uso dei mezzi espressivi alle esigenze drammatiche della vicenda e dei personaggi. La casualità degli elementi dell'inquadratura, dal mediocre gusto figurativo; lo slegato e fiacco ritmo del montaggio, dai pessimi passaggi tra un episodio e l'altro; l'inutile prevalere degli elementi dialogici, con la frequente indulgenza verso deteriori compiacimenti letterari, sono i termini piú evidenti della genericità e della superficialità del mondo di Franciolini, alle cui saltuarie risorse di gusto occorre rifarsi per individuare i motivi di marginale interesse del film.

Beat The Devil (Il Tesoro dell'Africa)

Origine: indipendente - *Produzione*: Romulus-Satana, 1953 - *Soggetto*: basato su un racconto di James Helvick - *Sceneggiatura*: John Huston, Anthony Veiler, Peter Viertel - *Dialoghi*: Truman Capote - *Fotografia*: Oswald Harris - *Musica*: Franco Mannino - *Attori*: Humphrey Bogart, Jennifer Jones, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Edward Underdown, Peter Lorre, Bernard Lee, Marco Tulli, Mario Perroni, Aldo Silvani, Alex Poche, Saro Urzí, Juan De Landa, Giulio Donnini, Manuel Serano, Mimo Poli.

Non è da oggi che andiamo ripetendo che il cinema, come linguaggio espressivo, vive ancora in uno stato di preistoria: troppo ancora legato a condizioni realizzative di una tecnica molto complessa; troppo ancora, in conseguenza di tale complessità tecnica, mancante come linguaggio di una assoluta immediatezza espressiva; troppo ancora, come espressione semantica, legato nei suoi risultati a diverse individualità operanti nel processo creativo sovente con scarsa omogeneità. Questo complesso di elementi chiarisce perché sia cosí scarso il numero delle personalità artistiche di un certo rilievo nella storia del cinema: scarso al punto che forse il solo Chaplin potrebbe imporsi alla considerazione critica con una coerenza assoluta, paragonabile a quella degli autori fondamentali nella storia dell'arte. Nella produzione di tutti gli altri autori, anche di coloro che hanno dato vita a film di elevato livello e di grande importanza, sono riscontrabili opere di assoluta deficienza stilistica, di scarsissimo o nessuno impegno creativo, di nessuna fedeltà e coerenza espressiva: opere in cui, contrariamente a quanto avviene ad esempio per gli autori fondamentali nella storia della pittura o della letteratura, non è riscontrabile alcun elemento stilistico, sentimentale o formale, del mondo dell'autore; opere in cui la piú completa anonimità espressiva ripropone in modo significativo il problema di chi debba considerarsi l'autore del film quando esso, non attingendo l'universalitá artistica, non si affermi come espressione trascendentale del mondo di un autore. Dinnanzi a film come questo *Il tesoro dell'Africa* non semplicemente sbagliati ma contrassegnati da una sciatteria, da una insipienza, da una confusione che appaiono come sinonimo di tota-

le mancanza di personalità, vien fatto di chiedersi se molto spesso il risultato di un film non sia frutto del caso, anche in momenti o effetti efficaci. e se davvero nei confronti di opere dello stesso autore il rinvenimento di certe costanti stilistiche sia frutto soltanto dell'immaginazione o della fantasia critica. Cosí, di fronte alla rivoltante scipitezza e incoerenza dei personaggi di questo film, di fronte alla assoluta casualità degli avvenimenti narrativi, di fronte alla mancanza completa di un segno, sia pure tenue e fuggevole, di intelligenza e di acume, di fronte alla grossolanità di gusto e agli errori tecnici, noi ci siam chiesti se anche tutto quello che si è scritto, e noi fra gli altri, sul mondo di Huston non sia frutto di un colossale equivoco. Poiché la nullità totale di questa opera, sotto qualunque angolo o prospettiva venga considerata, non consente nemmeno la comoda e consueta attenuante del « divertissement », dell'evasione satirica e frivola di un autore di solito ben altrimenti impegnato. Se il film voleva essere una satira, anzi una « satira all'inglese » come ha scritto qualcuno, non resta che concludere che il discutibile gusto e la mediocre cultura, già denunciate da Huston in *Moulin Rouge*, erano doti di incomparabile valore nei confronti delle melense idiozie di cui sono intessuti la storia ed i caratteri di questo film. In cui i personaggi totalmente inconsistenti come definizione psicologica ed umana ed abbandonati ad interpreti svogliati ((Peter Lorre) gigioni (Jennifer Jones) in decadenza (Humphrey Bogart) o mediocri (Gina Lollobrigida), costituiscono la piú grottesca e pietosa « équipe », per sproporzione di impegno e squilibrio di stile, che si riesca ad immaginare. In cui gli avvenimenti casuali arbitari inutili squallidi e risibili sono espressione della piú totale mancanza non soltanto di fantasia ma di buon senso. In cui la fotografia grigia e corrosa, la pellicola colma di macchie e di fori, gli errori di illuminazione e di obiettivo, la cadenza fiacca e slegata del montaggio, gli errori frequentissimi di attacco, la tristissima musica marziale di commento all'azione, la banalità del dialogo che va oltre i limiti del ragionevole e del lecito, segnano un primato forse destinato a rimanere insuperato nella storia del cinema.

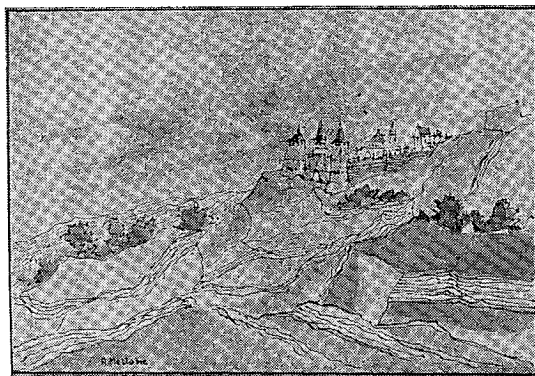
Un marito per Anna Zaccheo

Origine: Italia, 1953 - *Produzione*: Domenico Forges Davanzati - *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini - *Fotografia*: Otello Martelli - *Scenografia*: Carlo Egidi - *Musica*: Goffredo Petrassi - *Attori*: Silvana Pampanini, Massimo Girotti, Amedeo Nazzari, Umberto Spadaro, Monica Clay, Anna Galasso, Agostino Salvietti, Dora Scarpetta, Carletto Sposito, Edoardo Imperatore.

E' nostra convinzione che il miglior modo per concorrere alla determinazione di quella revisione critica in senso storico di cui il cinema ha indubbiamente bisogno, sia quello di evitare la formazione di risibili miti e, ancor piú,di infrangere con la piú assoluta indifferenza e mancanza di considerazione molti non meno risibili già esistenti. L'incontro di personalità e di stili del tutto diversi espressi in differenti opere, riflettenti ciascuna come è inevitabile la irrepetibile personalità dell'autore, che per certe analogie tematiche o ideologiche si vollero accumunare sotto il termine comodo e senza significato di neo-realismo, ha contribuito non poco alla creazione, spesso demagogica e in mala fede, di miti di validità artistica e di coerenza espressiva: e tra tutti i numerosi casi forse il piú dolorosamente evidente è stato quello di De Sanctis, autore meno che mediocre per mancanza di coerenza stilistica e per stupefacente cattivo gusto, che interessi politici e settari vollero ad un certo momento, e insistono ancora sia pure con minor baldanza, elevare al rango di « classico ». Sull'equivoco oggi mortificante di *Caccia tragica* nacque cosí il mito di De Santis che fu, per purezza di accenti e per impetuosità narrativa, avvicinato a un Dovgenko: e chissà fino a quando si sarebbe perpetuato,

se non fosse stato De Sanctis stesso a distruggerlo con una serie di opere una piú scadente dell'altra, sulla via continuamente discendente del convenzionalismo, della grossolanità e della retorica. L'autore è infatti transitato dal grottesco atteggiarsi ieratico dei personaggi in *Non c'è pace fra gli ulivi* alle vuote divagazioni letterarie di sapore zavattiniano in *Roma ore 11,* dal cattivo gusto della rissa nella macelleria e l'aperta accettazione del fumetto in *Riso amaro* alla deteriore espressione di una volgare narrativa da appendice in *Un marito per Anna Zaccheo.* Forse preoccupato delle continue accuse di ricerche estetizzanti e di compiacimenti calligrafici, De Santis ha semplificato alquanto i suoi modi espressivi in questo ultimo film, ma ciò, anziché condurlo ad una essenzialità di rappresentazione e ad una maggiore immediatezza comunicativa, si è risolto nella sostituzione di una retorica ad un'altra: tanto che mai ci era occorso, nemmeno nelle opere piú dichiaratamente popolari, di veder accomunati tanti luoghi comuni e tante banali convenzionalità. Naturalmente per chi si appaga di elementi esteriori, come quello di una Napoli grigia anziché assolata, il film può apparire vestito di una certa originalità: ma ad un esame approfondito tutto vi risulta frutto di un convenzionalismo e di un cattivo gusto che stritolano la gracilissima essenza dei personaggi e fanno precipitare nel ridicolo i loro risaputissimi casi.

Attardarsi a confutare gli errori del film, scoprirne la logora costruzione e irriderne gli accenti melodrammatici, svelare là convenzionalità frusta dei personaggi privi di ogni umanità, mostrare le deficienze di un linguaggio privo di ritmo e ormai disinteressato anche agli aspetti formali, sottolineare negativamente le squallide apparizioni del Girotti e gli sforzi della Pampanini, che in un ruolo drammatico attinge vertici comici degni di una Lombard, sarebbe davvero concedere al film un'importanza immeritata. Basterà ricordare l'inquadratura in cui il contrasto tra la figura della protagonista in piano ravvicinato e il corteo delle figlie di Maria sullo sfondo sintetizza un culmine insuperabile di cattivo gusto. Senza dire che nelle continue contraddizioni anche tematiche, (la protagonista continuamente insidiata da turbe di sensualoni, che alla fine senza alcun motivo si dichiara fiduciosa nella bellezza della vita), il film non riesce ad assumere nemmeno un tono francamente popolare, poiché ci rifiutiamo di credere che possa esistere un pubblico idoneo a simili film. Dovremmo concludere altrimenti che, avendo De Santis dichiarato che egli realizza opere per il popolo, su di lui grava l'enorme responsabilità morale delle scadenti condizioni culturali e morali del pubblico.

N. G.

Rassegna della stampa

Un rilevante articolo di Mons. Albino Galletto appare sul n. 1 (gennaio 1954) della RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO, sotto il titolo « Crisi morale del cinema ». In esso l'articolista trae argomento dalle recenti statistiche relative alla produzione apparsa sugli schermi nazionali nella scorsa annata, per elevare un grido di allarme per il progressivo scadere del tono morale dei film, sia italiani che stranieri. Le sue osservazioni sono suffragate da fatti precisi: *Su 486 film* — egli constata — *esaminati dalla Commissione di Revisione del Centro Cattolico Cinematografico, ben 125 sono stati dichiarati moralmente negativi e per 145 sono state formulate riserve morali. Solo il 18% della produzione risulta non nociva ai ragazzi e il 25% senza obiezioni per gli adulti,* con una diminuzione della percentuale dei film adatti agli adulti senza riserve, che va dal 32 % del 1952 al 26 % del 1953. Questi dati, continua l'autore, son tali da lasciare pensosi i cattolici italiani, *i quali hanno il diritto e il dovere di chiedere agli uomini del cinema e alle autorità competenti un maggior senso di responsabilità.* Se è vero che una crisi è in atto nel cinema internazionale e in quello italiano, se tale crisi è in parte attribuibile alla deficienza dei soggetti, alla carenza di idee e di fantasia, al cattivo gusto del pubblico, è però un fatto che *la causa prima del decadimento artistico e morale debba ricercarsi nell'« auri sacra fames » di gran parte della produzione,* la quale non esita a inserire, anche in film dotati di reale validità artistica, sequenze deliberatamente immorali, che dovrebbero costituire il richiamo per il grosso pubblico, col pretesto specioso che l'arte e la cassetta hanno le loro esigenze. Ma l'autore si richiama a quanto recentemente proclamato dal Santo Padre, a proposito dei problemi della Televisione, sulla infondatezza dei pretesi diritti alla indiscriminata libertà dell'arte o del ricorso al pretesto della libertà d'informazione e di pensiero, quando sono in gioco superiori valori da proteggere; e dopo avere esortato i produttori a studiare ed imporsi delle norme di autodisciplina che vietino in partenza l'esibizione di brutture, conclude con un invito ai cattolici — spettatori, produttori, esercenti — a prendere decisamente posizione, con una azione decisa e organizzata, per una rivalutazione del cinema in senso cristiano.

Su FILMS IN REVIEW (n. 9, novembre 1953) Gerald D. Mc Donald, in un articolo intitolato « Origin of the Star System », traccia una breve storia del divismo in America, dal primo affacciarsi del fenomeno fino al suo imporsi come uno dei piú considerevoli fatti di costume della nostra epoca. Nel primo decennio del secolo il nome degli attori che agivano sullo schermo era assolutamente sconosciuto al pubblico, al quale le case di produzione preferivano offrire, reclamizzandole in tutti i modi, le loro proprie « ragioni sociali » nella speranza di farle identificare con un certo tipo di film e creare, di conseguenza, una domanda sempre piú assidua dei prodotti di una particolare compagnia. Cosí, erano note le « commedie » e le produzioni « classiche » della Vitagraph, le ben raccontate e ben recitate storie della Bio-

graph, le produzioni all'aria aperta della Selig, la teatrale eccellenza delle importazioni Pathé. Si aggiunga che una sorta di pudore — o addirittura di vergogna — faceva preferire agli attori, quasi tutti provenienti dal teatro, che si ignorasse la loro attività cinematografica, svolta a fini esclusivamente alimentari e considerata come una menômazione della loro personalitá artistica.

Il Mc Donald esamina il progressivo graduale trapasso — dovuto a varie cause d'indole commerciale, psicologica e di altro genere — da una siffatta concezione a quela intesa, al contrario, a valorizzare sempre piú l'elemento attore, a conferirgli sempre maggior rilievo, a puntare su di esso come sul piú sicuro fattore di successo, fino a creare dei veri e propri « miti » con i quali incatenare il morboso interessamento del pubblico.

La trattazione dell'Autore è densa di notizie, di fatti inediti o mal noti, di curiosità e indiscrezioni, e nella sua necessaria sommarietà rende adeguatamente l'ambiente e l'atmosfera entro cui si svolse la vita delle case di produzione americane negli anni precedenti la prima guerra mondiale. Florence Lawrence, Florence Turner, Maurice Castello, Broncho Billy e altri nomi famosi rivivono attraverso la precisa rievocazione del Mc Donald, a testimonianza di un'età del cinema che al nostro sguardo retrospettivo si rivela ancora oggi ricco di fascino e d'interesse.

POSITIF, la bella rivista edita a Lione sotto la direzione di Bernard Chardère, dedica gran parte del suo numero 9 a un « Hommage à Monsieur Hulot », con scritti di Jean Painlevé, Henri Callou, Michel Subiéla e dello stesso Tati-Hulot. Questi espone con semplici parole quella che può esser considerata la sua poetica: *Quanti consumatori si siedono a una terrazza di caffè nella speranza di coglière uno spettacolo: ripercussioni di un alterco fra due cani tenuti al guinzaglio, presa di possesso di una poltrona riservata, partecipazione all'attesa disperata di un appuntamento mancato ... La possibilità di aprire una terrazza sulla vita e di farne conoscere tutte le ricchezze fa parte, mi sembra, delle molteplici utilizzazioni del cinema.* Jean Painlevé, dichiarandosi « hulotista » sfegatato, invoca la costituzione di associazioni come « Les amis de Monsieur Hulot » o « Hulot's Club » alla maniera anglosassone, per opporre una barriera ai denigratori del film, i quali, afferma, vanno distinti in due categorie: gli ammiratori di « Martine Casserol » e di « Don Camomille », e quelli che di fronte a *Hulot* storcono il naso, sospirando: « Ah! *Jour de fête!* ». *Ma,* sostiene l'Autore, Jour de fête *è un film,* Hulot *è il cinema.* Jour de fête *ha tutti i suoi pezzi di bravura cuciti insieme dalla musica che fa corpo in modo capitale con l'azione. In* Hulot, *la musica non ha nessuna funzione - la canzoncina è sostituibile con un'altra qualsiasi - e contano solo i rumori, compreso quello prodotto dal disco di jazz.* Per Michel Subiéla, *Hulot* è *una sorta di testimonianza su un'epoca, una presa di coscienza su alcuni aspetti dell'uomo al medesimo titolo della maggior parte dei cupi romanzi attorno ai quali si è cristallizzato, dopo l'ultima guerra, un certo umanesimo. Guardar vivere Hulot significa innanzi tutto toccare, attraverso il comico, l'assurdo quotidiano, sentire una certa incoerenza e viscositá del mondo, ritrovare quella strana impressione di disagio e d'incomunicabilità, che caratterizza i rapporti umani. Ma al tempo stesso è ritrovare, magari per se stessi, una certa felicità di essere ... Poesia delicata: in cui si mescolano umorismo e malinconia, gioia di esistere e rimpianto di non esistere piú e meglio, poesia che ci offre tutta la tristezza delle immagini di un comico esistenziale.*

Il medesimo numero di « Positif » reca un saggio, di tono biografico-critico, su Pierre Prevert, l'estroso autore di *L'affaire est dans le sac* e di *Voyage surprise,* dovuto a Louis Chavance, che di Prevert è stato collaboratore ed amico; e ancora la prima puntata di un interessante studio sull'opera di Jacques Prevert, fratello di Pierre, composto da Guy Jacobs.

Un serio e meditato articolo su Roberto Rossellini appare nel numero del 7 gennaio di LA LIBRE BELGIQUE, nel

quadro di un'inchiesta a puntate sul cinema italiano. L'articolo, intitolato « Rossellini ou les horizons perdus », passa in rassegna la piú recente produzione del regista italiano, da *Francesco, giullare di Dio* a *Europa '51,* ponendo l'accento sul senso di disagio che tali opere hanno prodotto nel pubblico e nella critica italiana, che non ha saputo riconoscere in esse i segni di quella medesima personalitá che si era universalmente imposta con *Roma città aperta* e *Paisà.* La crisi in cui Rossellini appare dibattersi, afferma l'articolista, è quella di uno spirito inquieto, alla ricerca di temi e motivi di ispirazione a lui congeniali; e che ora sembra essersi rivolto al teatro lirico e all'oratorio musicale come a una forma di spettacolo capace di fornirgli un piú completo soddisfacimento delle proprie esigenze e delle proprie prospettive artistiche. Ma, prosegue l'autore, dopo aver accennato a una proposta pervenuta al regista dal Giappone, di recarsi colá a girare un film, *se il genio di Rossellini sembra atrofizzarsi nell'assenza di nuovi orizzonti, la traversata degli oceani non può non essergli salutare. Se il cinema italiano crede di poter fare a meno di lui, il cinema internazionale ha molto ancora da guadagnare dalla sua collaborazione. Lo sguardo di colui che ci ha rivelato* Roma città aperta *e* Paisà *è ancora avido e nuovo, ansioso soltanto di non sapere dove posarsi. Ma il mondo è pieno di paesaggi. Voi che amate tanto l'Opera, signor Rossellini, dovreste sapere che il mondo è tutto un teatro. E che il teatro nel quale eccellete - ad onta del lusinghiero successo ottenuto al San Carlo - si chiama cinema.*

Una trattazione completa, minuziosa ed estremamente informata è quella che Paul Raibaud va svolgendo su PHOTO-CINEMA MAGAZINE su « Les procédés sur écran panoramique », di cui è apparsa sul n. 627 (gennaio '54) la prima parte dedicata al Cinerama e al Cinemascope. L'autore considera l'argomento da un punto di vista esclusivamente tecnico, senza sconfinare in considerazioni d'indole estetica. Rifà la storia dei molteplici tentativi compiuti non da oggi per modificare il tradizionale rapporto tra base ed altezza dello schermo, dal « Cinéorama » di Grimoin-Samson esposto all'Esposizione Universale del 1900, allo schermo trittico di Abel Gance e alle successive esperienze, fino a giungere alla prima presentazione pubblica del « Cinerama », basato sul sistema di Fred Waller. Di tale sistema compie un'approfondita analisi, corredata di grafici e illustrazioni, toccando i molteplici problemi ch'esso comporta, dal sincronismo fra le tre immagini che, con la loro simultanea proiezione, concorrono a rendere l'immagine definitiva, al suono stereofonico e alla curvatura dello schermo. L'autore non risparmia le critiche al sistema, che allo stato attuale offre, a suo parere, non pochi inconvenienti.

Anche del Cinemascope - nome illogico e inatteso con cui si è voluto ribattezzare l'invenzione del prof. Chrétien, quell'« Hypergonar » che, basato sull'utilizzazione di un dispositivo afocale piazzato davanti a un normale obiettivo, consente di comprimere sulla pellicola di formato standard un campo assai piú vasto del consueto - il Raigaud svolge uno studio approfondito e di considerevole interesse tecnico. La seconda parte della trattazione, che apparirà nel prossimo numero della rivista, sarà dedicata ai numerosi tipi di « schermo largo » recentemente immessi sul mercato, e alle loro caratteristiche tecniche.

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

TIPOGRAFIA P. U. G. — ROMA

la settimana
INCOM
IL PIÙ DIFFUSO CINEGIORNALE
D'ATTUALITÀ E VARIETÀ
Diretto da
SANDRO PALLAVICINI
Centro Cinematografico
INCOM
Via Nomentana 8° km. - ROMA
Tel. 890.164 (5 linee automatiche)

E. C. I.

TEATRO PALAZZO SISTINA

La SPETTACOLI ERREPI *presenta la Compagnia*

ANNA MAGNANI

con

LUIGI CIMARA

CESARE DANOVA ANDREINA PAUL

GIANRICO TEDESCHI

in

Chi è di scena?

Spettacolo in due tempi di MICHELE GALDIERI

Musiche originali di CASLAR, DANZI, FILIPPINI, GAGLIANO, INNOCENZI, SIMEONE, V

Costumi e scene di LEONOR FINI e STANISLAO LEPRI

Composizioni mimiche di JACQUES LECOQ

Elaborazioni musicali e arrangiamenti orchestrali di GIUSEPPE GAGLIANO

Coreografie e danze create da JUNE GRAHAM

Regìa di MICHELE GALDIERI

presenta

con

VITTORIA CRISPO
MARIO SILETTI

PAMELA MATTHEWS — BRUNO CORELLI
LAURETTA TORCHIO — CARLO GIUFFRÈ

MARIA TERESA PALIANI

FOSCA FREDA — ARTURO DOMINICI
ELLY NORDEN — WALLY LUCCHIARI

SANTE SIMEONE

EMILIO MARCHESINI — **LUCIANA RINALDI**
GUERRINO BRANDIZZI — **LILIANA POGGIALI**
PIERA BUSSOLA — **ROSA LAURETI**
UGO TESTI

Nunzio GALLO — *Floria* TORRIGIANI — *Gia* TAMOA

JUNE GRAHAM DANCERS

KAY THOMPSON - ALAN ELLEDGE

VALERIE PITKIN — **DENISE CLINCH** — **CHERRY ELLAMS**
DIANA BEALL — **PAMELA BURGESS** — **PATRICIA SPENCER**
BRIDGET LOCKIE — **JAN CLINCH** — **JUNE MARGARET**

ROBERT CLARKE - ROND TAYLOR

GEORGE ZORITCH

L'orchestra è diretta dal Maestro GIUSEPPE GAGLIANO

Al pianoforte Maestro MARIO DE ANGELIS — Assistente coreografo ALAN ELLEDGE

Direttore dell'allestimento scenico Prof. CARLO SANTONOCITO

Direttori di scena: GALASSI e CATANI - Effetti di luce dei F.lli FELICIANGELI

Costumi eseguiti dalle Case: ANNAMARIA - MATASSINI - LEMI - IDARELLA - SAFAS - WERTHER LEONI - LIDIA DOBUZINSKY, Parigi

Parrucche di ROCCHETTI - Calzature di POMPEI, QUINTÉ, SABATTINI, PORSELLI - Attrezzi di RANCATI - Costruzioni di ORAZIO GIANELLI

Scene eseguite da: PETRASSI e VALENTINI - SANTONOCITO - PIERANGELI - BOSCHETTI E RIBECHI

Amministrazione: CANDIDO BOETTO e NICO FERRI

Nell'anno dei 50

pre

MARTA TOREN

in u

MADD

In TEC

(Operatore:

anni la *Titanus*

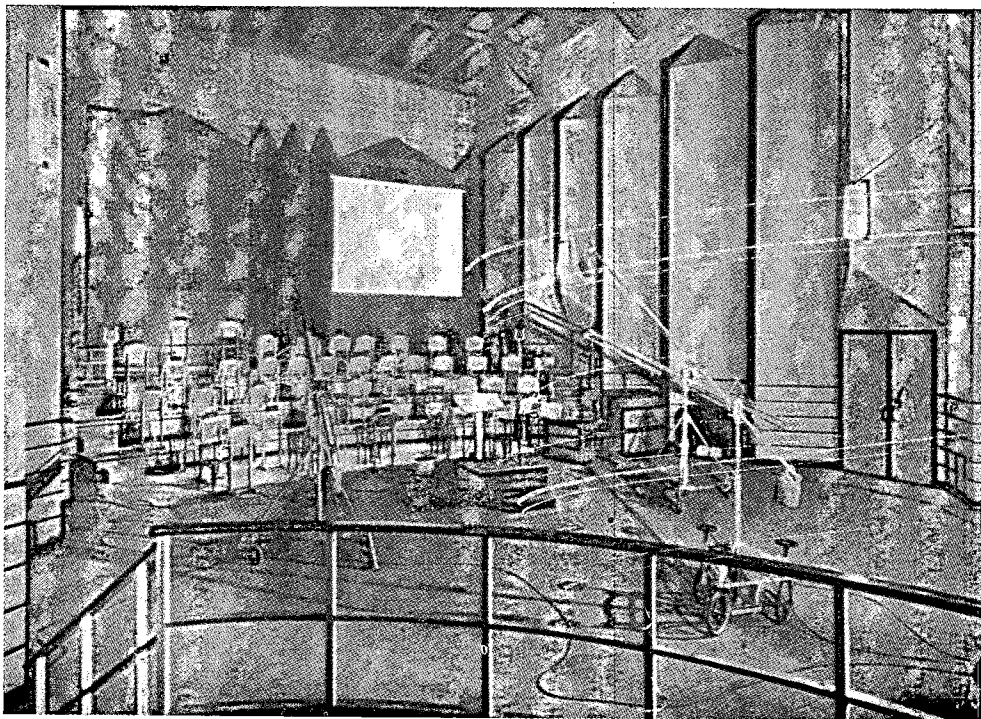
enta

AUGUSTO GENINA

ilm di

ALENA

NICOLOR

aude Renoir)

CINECITTÀ

IL SERVIZIO SINCRONIZZAZIONE MISSAGGIO E DOPPIAGGIO

Questo servizio comprende due distinte sezioni tra loro collegate: la Sezione Tecnofonico e la Sezione Cinefonico.

La prima provvede alle riprese in sonoro diretto dei film girati negli Stabilimenti, la seconda effettua i doppiaggi dei film stranieri e la sincronizzazione, la musica e il mixage dei film doppiati e dei film girati in presa sonora diretta.

I migliori tecnici italiani curano la messa a punto e la perfetta efficienza delle apparecchiature sonore che costituiscono le due sezioni di cui, qui appresso, si danno i dati di dettaglio.

1) SEZIONE TECNOFONICO

Il Tecnofonico dispone di una vasta dotazione dei più moderni apparecchi di presa sonora sincrona. Sei apparecchi consentono la presa sonora su pellicola fotografica, mentre alla nuova tecnica di presa su pellicola magnetica sono destinati tre apparecchi modernissimi. Questi ultimi appartengono ai più recenti tipi della Western Electric: tipi 1000 e 1100.

Gli apparecchi di presa su fotografico sono del tipo ad area variabile e sono di produzione RCA. Il più moderno di essi, il PM. 50, è installato in uno spazioso autocarro ed è provvisto di una così vasta dotazione di apparecchi di misura e controllo da costituire un perfetto laboratorio acustico a funzionamento completamente autonomo. Le colonne sonore prodotte da questo impianto sono fra le più perfette che la tecnica sonora odierna permette di ottenere. Alle prese in località disagiate e difficilmente accessibili è destinato il PM. 51, pure installato su autocarro, ma completamente smontabile e trasportabile. Due altri autocarri ospitano due impianti PM. 45 tutti provvisti di ottica rinnovata, di compressore elettronico ecc.

Due altri PM. 45 sono analogamente installati su cabine trainabili e sono destinati alle prese in Stabilimento.

2) SEZIONE CINEFONICO

In questa sezione si svolgono le fasi finali e le prese speciali inerenti alla registrazione sonora:

a) La sala di doppiaggio, ad acustica variabile, consente la realizzazione dei più svariati effetti sonori. Alla sala è annessa una cabina di registrazione provvista di un settimo impianto, fisso, di registrazione su pellicola. Le uscite di quattro microfoni e di tre teste sonore « Interlock » possono essere a volontà inserite nei quattro canali del mixer di registrazione. E' così possibile a volontà la registrazione del solo doppiato, ovvero di un mixage diretto, mescolando la voce degli attori con le colonne musica, effetti, ecc.

b) L'auditorium, di cm. 25 × 15 × 10, e di ottima qualità acustica, è dotato di una cabina di proiezione e di una grande cabina di registrazione questa ultima separata dall'auditorium da una grande finestra a doppio cristallo. Il direttore d'orchestra sincronizza l'esecuzione sulla proiezione mentre il tecnico addetto alla registrazione può dosare dalla cabina le uscite di più microfoni (fino a quattro) e inviare il segnale ad uno qualsiasi degli impianti di registrazione in un altoparlante di altissima fedeltà installato nella cabina.

c) La colonna finale è prodotta nella sala mixage in cui ben otto colonne sonore, riprodotte in otto teste sonore sincrone (una accoppiata al proiettore fotografico) possono essere dosate e mescolate e inviate per la registrazione ad uno degli impianti di registrazione. La voce di uno speaker sistemato in una cabina isolata, può essere a volontà inserita nella colonna finale. Anche qui il risultato dell'operazione è controllato in un altoparlante ad alta fedeltà attraverso l'impianto in cui si effettua la registrazione.

Il Servizio dispone dei più moderni microfoni RCA (10001 e 77D) e Western (618, 634) e di tutta l'attrezzatura relativa all'impiego di questi, (cavi, giraffe di tipo leggero e pesante, ecc.). Due apparecchi Play-Back permettono la riproduzione in scene di colonne registrate in precedenza.

PO FILM S.R.L.

Via di Villa Patrizi, 20 - Tel. 43725

CERCASI BELLINI

La Società di produzione PO FILM, dovendo realizzare con inizio ai primi di Aprile un eccezionale film musicale a colori imperniato su « GLI AMORI DI VINCENZO BELLINI », invita tutti coloro che si ritengono fisicamente idonei a impersonare il grande compositore ad inviare presso il proprio Ufficio Stampa (Viale Castro Pretorio 118, Roma) due fotografie a colori (una di fronte e una di profilo) corredate di nome, cognome, nazionalità, indirizzo, peso e altezza.

(Il colore dei capelli dovrà essere biondo e quello degli occhi azzurro). Cinque saranno i prescelti per l'Italia Centrale e Meridionale, e cinque per l'Italia Settentrionale.

Il primo gruppo sarà invitato a Roma per concorrere alla relazione finale; il secondo gruppo, a Milano.

La Giuria — composta dai migliori elementi del mondo artistico-cinematografico-musicale — fisserà il suo verdetto finale (scegliendo tra il « Bellini » centro-meridionale e il « Bellini » settentrionale) per non oltre il giorno 31 marzo p. v.

Tutti coloro che desiderano partecipare a tale Concorso sono quindi invitati ad inviare le loro fotografie entro e non oltre il 10 marzo p. v.

BIANCO E NERO

ANNATE RILEGATE 1949 - 50 - 51 - 52

Ogni volume rilegato in tela in elegante veste tipografica raccoglie 6 fascicoli - Prezzo di ogni volume L. 3000. Sono a disposizione per ora tutte le annate dal 1949 in poi.

Di eccezionale valore per chiunque si interessi dei problemi del cinema questi volumi offrono un panorama completo di tutte le espressioni del cinema mondiale

COMUNICATO

Agli aventi diritto si comunica che riceveranno in questi giorni l'omaggio preferito. L'amministrazione prega di scusare il ritardo delle spedizioni che sono tuttavia già cominciate.

La PO FILM comunica di aver affidato la regia del film:

GLI AMORI DI VINCENZO BELLINI

a uno specialista del genere musicale:

CAMILLO MASTROCINQUE

al quale si devono i successi di:

IL SEGRETO DI DON GIOVANNI
REGINA DELLA SCALA
DON PASQUALE
FEDORA
IL CAVALIERE DEL SOGNO
(DONIZETTI)

GLI AMORI DI VINCENZO BELLINI

A COLORI

I nomi delle tre attrici che impersoneranno i tre "Amori" di Bellini saranno comunicati, nelle prossime settimane, una per settimana